

GESCHICHTE(N) IN GLOBALISIERTEN ZEITRÄUMEN. ÖSTERREICHISCHE ROMANE  
NACH 2000.

BY

ALEXANDRA ROSA MARIA PÖLZLBAUER

DISSERTATION

Submitted in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of Doctor of Philosophy in German  
in the Graduate College of the  
University of Illinois at Urbana-Champaign, 2015

Urbana, Illinois

Doctoral Committee:

Professor Carl Niekerk, Chair  
Associate Professor Stephanie M. Hilger  
Associate Professor Laurie R. Johnson  
Professor Bruce A. Murray  
Associate Professor Yasemin Yildiz

## Abstract

Since the millennium, a generation of well-established Austrian authors who were born between 1950 and 1970 and started to publish in the 1980s and 1990s have written novels that respond to changing perceptions of time and space in a global society with a variety of narrative techniques. Eva Menasse's *Vienna* (2005), Marlene Streeruwitz's *Partygirl.* (2002), Michael Köhlmeier's *Abendland* (2007) and Josef Haslinger's *Jáchymov* (2011) serve as representative examples of a new global Austrian literature that clearly distinguishes itself from previous generations with a very differentiated "ZeitRäume"-approach.

Reflecting these societal and perceptual changes and the fact that time and space are vital categories in analyzing processes of globalization, in my dissertation I develop a new methodological framework that focuses on "ZeitRäume" (time-spaces) and strives for a new and much needed analytical vocabulary with the potential to describe globalization and literature's role in it. Drawing on interdisciplinary research from sociology, economics, and literary scholarship/cultural studies, these new theoretical tools can be used to analyze thematic as well as narrative "ZeitRäume" in texts. This innovative approach enables a combined and integrated analysis of time and space and emphasizes the dynamic and processual nature of their interaction. Thus, it reveals how these two variables are intertwined and how space becomes individualized by connecting it to time.

My project contributes to discussions of the *spatial turn* in literary and cultural studies and assumes a connection between socially constructed spaces and a new simultaneous temporality, a compressed present out of which literary "ZeitRäume" develop. These "ZeitRäume" here reflect a changed, accelerated and mobile spatio-temporal perception of a globalized world, always accompanied by a searching individual at the center.

The literary search for the autonomous self is not only more international today, as some scholars claim, but it is glocalized; meaning that the global informs the local and vice versa. The local does not get lost or dissolved in the global but it is transferred and

redefined on a more global and complex level. All texts discussed in this dissertation can be read as a farewell to isolated national history and propose a deeper look at the margins of history worldwide. In the protagonists' global searches for their own and their relatives' stories, they are all united by their attempts to find forms to narrate human lives in their glocal temporal and spatial contexts.

A new global or rather glocal Austrian literature, as it has developed since the millennium, proves how the disorientation of globalization and its new temporal and spatial challenges lead to an urgent search for autonomy of the individual – especially in its attempts to come to terms with one's own family's past and the disastrous chapters in collective and personal histories of the 20<sup>th</sup> century. Thus, I argue for a new Austrian literature that provides not only responses to globalized uncertainties and confusions but also presents emerging temporal and spatial possibilities with the help of travelling, remembering and narrating in "ZeitRäume" that imagine reclaiming of agency in globalized worlds. The texts under consideration are remarkable examples of new literary approaches that endeavor to reconcile the fundamental human need to create sense with new spatio-temporal challenges of a globalized world and with the burden of an omnipresent past. In an age of rapid globalization, literature can be a form of self-empowerment.

Also, Literatur hat keine Aufgabe, außer, daß ein Schriftsteller versucht, seine Zeit und seine Welt zu begreifen. (Michael Köhlmeier)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Grohotolsky, 2001, 14.

*Für meine Liebsten.  
Hier und dort/Jetzt und dann.  
Und für alle, die ans Geschichtenerzählen glauben.*

*For all my loved ones.  
Here and there/Now and then.  
And for all who believe in story-telling.*

## Danksagung

Ich möchte mich von ganzem Herzen bedanken -

bei all allen Menschen, die mich darin bestärkt haben zu lesen, zu maturieren und nach einem kleinen Umweg doch noch ein Studium zu beginnen und noch viel mehr zu lesen.

bei den Lehrenden am DaF-Lehrstuhl, an der Germanistik und an der Anglistik der Universität Wien, die mir erste Möglichkeiten gezeigt und erste Türen geöffnet haben.

bei all meinen StudentInnen, mit denen ich in Wien, Moskau, Strobl, Illinois und Greifswald arbeiten durfte, die mich in spannenden Diskussionen fachlich inspiriert und so oft aus der Einsamkeit des Schreibens herausgerissen haben.

bei Prof. Bruce Murray, der mich so unglaublich viel gelehrt und für mich getan hat, unter anderem mich überhaupt auf die Idee zu bringen ein Doktoratsstudium in den USA zu beginnen.

bei meinem Doktorvater Prof. Carl Niekerk, der trotz räumlicher Distanz stets präsent war, und mich vom Anfang bis zum Ende mit seinem umfassenden Wissen und seinem Erfahrungsschatz akademisch und moralisch unterstützt hat.

bei allen Lehrenden des Departments of Germanic Languages and Literatures, des European Union Centers und anderer Institute an der U of I. Herausragende ProfessorInnen und außergewöhnlich inspirierende Menschen wie Ercan Balci, Matti Bunzl, Bruce Murray, Cori Crane, Andrea Golato, Stephanie Hilger, Keith Hitchins, Laurie Johnson, Carl Niekerk, Anke Pinkert, Matthew Rosenstein, Anna Stenport, Yasemin Yildiz und Mara Wade haben meine Vorstellungen von (Zusammen-)Arbeit, Wissenschaft, Forschung und Lehre tief geprägt.

bei Prof. Eckhard Schumacher und allen hilfsbereiten wie bemerkenswerten GermanistInnen im Arbeitsbereich Neuere Deutsche Literatur an der Ernst-Moritz-Arndt Universität Greifswald.

bei allen FreundInnen, SchmähfiararInnen, StudienkollegInnen, Bibliotheks-Buddies, ArbeitskollegInnen und hell- wie weitsichtigen Weggefährtinnen.

bei meinen zauberhaften „Korri-Feen“ der letzten Wochen, die mir schon zuvor so oft beigestanden und mir auch dieses Mal wieder tage- (und nächtelang) geholfen haben: David, Lisi, Franzi, Caro, Lauren, Christian – danke für alles!

bei meinem Papa, der in mir früh die Liebe zu Sprache, Wortwitz und Erzählspielereien geweckt hat, wenn er das böse Rotkäppchen den guten Wolf verschlingen hat lassen, und mir als ganz kleines Mädchen schon zugetraut hat auf Leitern zu steigen.

bei meiner Mama, die einfach immer für mich da ist und meint: „Wennst as wüst, muast as duan.“ Danke Mama, dass du mich ermutigt, unterstützt und mir sogar noch jedes Mal gutgelaunt beim Kofferpacken geholfen hast.

bei meinem Bruder, der mir überall am allermeisten gefehlt hat, der mich immer zum Lachen bringen kann und mit dem mich auch sonst so viel verbindet.

Danke/Thank you.

## Table of Contents

<b>I. Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>II. Theoretischer Rahmen .....</b>	<b>6</b>
<b>1. Globalisierung .....</b>	<b>6</b>
1.1. Merkmale, Definitionsansätze und Überlegungen zur Begriffsproblematik .....	6
1.2. Globalisierungskritik und die Auswirkungen auf das Individuum .....	13
1.2.1. Vorhersehbare Unvorhersehbarkeiten und die Fiktionalisierung im Ökonomischen .....	14
1.2.2. Die Irritation des Individuums – Korrodierte Charaktere auf der Flucht .....	17
<b>2. Globalisierung und Gegenwartsliteratur.....</b>	<b>20</b>
2.1. Zur Existenz und Analyse einer globalisierten Gegenwartsliteratur .....	20
2.2. Das Globalisierungsmoment in der österreichischen Literatur.....	26
<b>3. Eine Theorie der ZeitRäume in globalisierter Gegenwartsliteratur.....</b>	<b>32</b>
3.1. Raum .....	32
3.1.1. Der spatial turn: Begriffsbestimmung und Charakteristika neuer.....	32
Raumparadigmen .....	32
3.1.2. Ort vs. Raum .....	34
3.2. Zeit .....	36
3.2.1. Veränderte Zusammenhänge der temporalen Trias Vergangenheit –Gegenwart – Zukunft .....	36
3.3. ZeitRäume .....	43
<b>4. Von der Postmoderne zur Über- bzw. Metamoderne .....</b>	<b>49</b>
<b>III. Primärtextanalyse .....</b>	<b>55</b>
<b>1. Marlene Streeruwitz: <i>Partygirl</i> .....</b>	<b>55</b>
1.1. Analyse der Räume in <i>Partygirl</i> .....	58
1.1.1. Reale Vorlagerung der fiktiven Räume .....	58
1.1.2. Glokalisierte Ethnoscapes .....	61
1.1.3. Bewegliche Räumlichkeitswahrnehmung und Streeruwitz' poetologisches Programm.....	65
1.2. Analyse der Zeit(en) in <i>Partygirl</i> .....	73
1.2.1. Beschleunigung und Stillstand: Ein „ <i>Partygirl</i> “ altert.....	73
1.2.2. Achronologische temporale Konstruktionen im Text .....	78
1.2.3. Faktische und semantische Leerstellen innerhalb der erzählten Zeit .....	80
1.3. Charakteristika der globalisierten ZeitRäume in <i>Partygirl</i> : Flucht vor Erinnerung .....	82
1.4. Der globalisierte Mobilitätsroman <i>Partygirl</i> . zwischen Postmoderne und Metamoderne .....	89
<b>2. Michael Köhlmeier: <i>Abendland</i> .....</b>	<b>92</b>
2.1. Analyse der Räume in <i>Abendland</i> .....	97
2.1.1. Reale Vorlagerung der fiktiven Räume .....	98
2.1.2. Glokalisierte Ethnoscapes .....	102
2.1.3. Bewegliche Räumlichkeitswahrnehmung .....	106
2.2. Analyse der Zeit(en) in <i>Abendland</i> .....	114
2.2.1. Anachronie und Nullpunkt(e).....	115
2.2.2. Das Subjekt und seine Zeit(en) .....	117
2.2.3. Erzählen im Kampf gegen die Zeit: Krankheit, Alter und Tod .....	122
2.3. Charakteristika der globalisierten ZeitRäume in <i>Abendland</i> : Flucht in Erinnerung ....	127
2.4. Der globalisierte Geschichtsroman der Metamoderne .....	143
<b>3. Eva Menasse: <i>Vienna</i> .....</b>	<b>150</b>
3.1. Analyse der Räume in <i>Vienna</i> .....	155
3.1.1. Reale Vorlagerung der fiktiven Räume .....	156
3.1.2. Glokalisierte Ethnoscapes .....	157
3.1.3. Bewegliche Räumlichkeitswahrnehmung .....	159
3.2. Analyse der Zeit(en) in <i>Vienna</i> .....	160

3.2.1. Später: fiktive Erzählzeit und erzählte Zeit.....	161
3.2.2. Knappe Formen, große Lücken: Schnappschüsse und Anekdoten .....	163
3.2.3. Generation und Familie .....	166
3.3. Charakteristika der globalisierten ZeitRäume in <i>Vienna</i> : Flucht in erinnerte Anekdoten .....	172
3.3.1. Stopsley .....	173
3.3.2. Burma .....	178
3.3.3. Wien .....	182
3.4. Globalisierte familiär-historische Anekdotensammlung der Metamoderne .....	190
<b>4. Josef Haslinger: <i>Jáchymov</i> .....</b>	<b>196</b>
4.1. Analyse der Räume in <i>Jáchymov</i> .....	201
4.1.1. Reale Vorlagerung der fiktiven Räume.....	201
4.1.2. Glokalisierte Ethnoscapes .....	203
4.1.3. (Un-)Bewegliche Räumlichkeitswahrnehmung .....	205
4.2. Analyse der Zeit(en) in <i>Jáchymov</i> .....	208
4.2.1. Anachronien und Ebenensprünge zwischen Rahmenhandlung und Binnenhandlung .....	209
4.2.2. Leiden, Altern und Sterben auf Zeit.....	211
4.2.3. Zeitliche Analogie: Kontinuitäten politischer Systeme/Wiederholung von Geschichte....	216
4.3. Charakteristika der globalisierten ZeitRäume in <i>Jáchymov</i> : Flucht in erinnerndes Schreiben .....	220
4.4. Globalisierte Dokufiktion der Metamoderne – <i>Jáchymov</i> als Europaroman.....	228
<b>IV. Schlussbetrachtung .....</b>	<b>234</b>
<b>V. Bibliographie .....</b>	<b>243</b>

## I. Einleitung

Seit der Jahrtausendwende publiziert eine Reihe österreichischer AutorInnen Romane, die auf veränderte Zeit- und Raumwahrnehmungen der globalisierten Gesellschaft reagieren, indem sie diese literarisch verdichten. Über Figuren, die sich überaus mobil in Raum und Zeit bewegen, zeichnen die AutorInnen narrative Landkarten, die Österreich und österreichische Geschichte in ihrer globalen Vernetzung situieren.

Durch eine gemeinsame Analyse der beiden Variablen Raum und Zeit auf thematischer und narrativer Ebene der Texte werden Globalisierungsphänomene sichtbarer. Charakteristika einer globalisierten Literatur, die sich bewusst mit ihrer zeiträumlichen Vernetzung auseinandersetzt, können ausgemacht werden. Die Benennung und Schreibweise dieses kombinierten Zugangs durch sogenannte ZeitRäume streicht die prozesshafte Wechselwirkung heraus, vernachlässigt aber auch die jeweilige Bedeutung der Variablen nicht. Verschränkte und teils ungewöhnliche ZeitRäume entstehen, wenn etwa der österreichische Onkel der Protagonistin in Eva Menasses *Vienna* (2005) im ZeitRaum Wien um 2000 mit seiner burmesischen Haushaltshilfe seine Zeit als Soldat in der britischen Armee, also dem ZeitRaum Burma während des Zweiten Weltkrieges, Revue passieren lässt. Auch die anderen drei Romane meines Korpus, Marlene Streeruwitz' *Partygirl*. (2002), Michael Köhlmeiers *Abendland* (2007) und Josef Haslingers *Jáchymov* (2011), sind permanent geprägt von konkretem, erzähltem und erinnertem Aufsuchen verschiedener ZeitRäume, die sich an bestimmten narratologischen und thematischen Erzählmustern orientieren. Südwestafrika 1903, Göttingen 1926, New York 1934, Nürnberg 1945, Jáchymov 1950, Baden 1957, Havanna 1997 oder Chicago 2000 sind nur einige wenige Beispiele der Fülle an ZeitRäumen, in denen durch ihre mannigfaltigen Verbindungen nach individueller Entwicklung gestrebt wird. Alle Texte, die ihre öffentliche Reichweite bei oft gleichzeitig geringer wissenschaftlicher Resonanz, ihr Erscheinungsdatum nach 2000 und ihre thematischen Ähnlichkeiten einen, handeln von mehr oder weniger erfolgreichen Versuchen der Individuen sich der Variablen Zeit und Raum und in Folge auch ihrer eigenen Geschichte

neu zu bemächtigen. Somit erlangen sie ein Stück ihrer Autonomie wieder, die ihnen durch die massiven Auswirkungen von Globalisierungsphänomenen, auf die ich im theoretischen Teil näher eingehen werde, zu entgleiten droht.<sup>2</sup>

Globalisierung wird für dieses Projekt zunächst ganz grundlegend als die Summe multipler und voneinander abhängiger Prozesse zur Intensivierung weltweiter Verflechtungen (Jones, 2010, 4) (Beck, 1998, 28) in ökonomischen, politischen, kulturellen und informationstechnischen Bereichen verstanden, die die Bedeutung des autonomen Nationalstaates in Frage stellt und das „Machtverhältnis zwischen Staaten und Märkten zugunsten letzterer“ verschiebt (Osterhammel/Petersson 2006, 11). Insofern müssen Globalisierungsphänomene und deren weitreichende Veränderungen der Lebenswelten auch als Irritationen des Individuums analysiert werden. Meine Arbeit untersucht insofern höchst aktuelle und gegenwärtige literarisch-ästhetische Figurationen, die diese Irritationen zur Folge haben. Besonders stark tritt eine derartige Irritation etwa in *Partygirl*. hervor, wo Madeline und ihrem Bruder Rick zunächst alle materiellen Möglichkeiten für die Gestaltung eines internationalen Jetset-Lebens zur Verfügung stehen, das letztlich jedoch nur eine Aneinanderreihung sinnentleerer ZeitRäume bleibt, in denen keine persönliche Entwicklung möglich wird. Madeline sieht ihre Zukunft nur im räumlichen und temporalen Fluchtmodus zur Gegenwart. „Sie müsse weg, sagte sie. Heute noch. Sie müsse heute noch hier weg. Sofort. Und man müßte sofort nach Los Angeles fahren. Zum Flughafen. Sie setzte ihre Sonnenbrille auf“ (Streeruwitz, 2002, 125). Die narrativen und thematischen ZeitRäume enthüllen in diesem Text Globalisierungsprozesse und relativieren sie, indem sie ihre Brüchigkeit und ihre übermäßige Leere vorführen. Die Ökonomisierung des Ichs scheitert.

Die Variablen Raum und Zeit prägen also einerseits Globalisierungsprozesse in der Wahrnehmung des Subjekts und können deshalb zur Analyse derselben benutzt werden, werden aber umgekehrt auch selbst durch Globalisierungsprozesse geformt. Die globalisierte Vernetztheit wird in hohem Ausmaß von (kommunikations-) technologischen Neuerungen getragen und beschleunigt. In Folge hat Globalisierung

---

<sup>2</sup> Weiters hat Heike Härtig 2005 folgende These von den Globalisierungsfolgen für die Subjektautonomie aufgestellt: „Moreover, globalization has contributed to the formulation and proliferation of subjectivity concepts based on experiences of dislocation, war, migration, and resistance. Globalization not only questions the status and nature of the human itself, but also generates ‘disposable’ human beings to whom subjectivity is denied, if not brutally repressed“ (Härtig, 2005).

massive Auswirkungen auf das Raumverständnis (z.B. Raumverdichtung, Raumentleerung, Mobilität und virtuelle Präsenz) und das Zeitverständnis (z.B. Beschleunigung, Zeitlosigkeit) des Individuums und seine Beziehungen innerhalb der Gesellschaft. Entscheidend dabei ist, dass sich die Wahrnehmungen des Individuums<sup>3</sup> sowie die literarischen Repräsentationen von Raum und Zeit verändern. Mein methodisches Vorgehen knüpft an ein dynamisches und prozesshaftes Raumverständnis<sup>4</sup> nach dem *spatial turn* an<sup>5</sup> und verbindet die Vorstellung von sozial konstruierten Räumen mit einer neuen als simultan erfahrenen Zeitlichkeit, einer verdichteten Gegenwart hin zur Entwicklung von ZeitRäumen, die in ihrer literarischen Konstruktion der veränderten, beschleunigten und mobileren Raum- und Zeitwahrnehmung der globalisierten Welt Rechnung tragen. Insofern lässt sich durch eine Lektüre dieser Texte als globalisierte Literatur eine katalysierende Funktion von ZeitRäumen feststellen; Globalisierungsphänomene werden durch die Verstärkung und Koppelung der Variablen Zeit und Raum radikalisiert und verdränglicht.

Ich gehe von der Annahme aus, dass spezifische Globalisierungsphänomene radikale Veränderungen im menschlichen Handeln ausgelöst und neue Wahrnehmungen von Zeit und Raum geprägt haben, die wiederum Auswirkungen auf narrative Konstrukte (z.B. Anachronien, Nullpunkte und Leerstellen) und thematische Gewichtungen der Narrative (z.B. Einsamkeit, Altern, Krankheit) haben. So wird etwa das Verhältnis von Fakt und Fiktion im literarisch-geschichtlichen Erinnern bei gleichzeitig veränderter und intensivierter ZeitRaum-Erfahrung einer neuen Diskussion ausgesetzt. Die Texte stellen somit auch selbstreflexive literarische Metakommentare an den Schnittstellen von Literatur- und Geschichtswissenschaft dar, die sich um eine literarische Form der Geschichtsschreibung bemühen.

Im Mittelpunkt meiner Analysen steht zunächst die Untersuchung der Beschaffenheit und der Qualität der Räume. Dabei werden die reale Vorlagerung der fiktiven Räume, deren quantitative Bestandsaufnahme sowie deren qualitative Besonderheiten und mögliche Gruppierungen, diskutiert. Die Analyse sogenannter globalisierter Ethnoscapes und die Befragung der Bedingungen und Wahrnehmungen von

---

<sup>3</sup> Zu Annahmen zur Simultanität einer breiteren Gegenwart vgl. Gumbrecht, 2010.

<sup>4</sup> Zur Prozesshaftigkeit und gesellschaftlichen Konstruiertheit von Räumen vgl. Löw, 2001, 263.

<sup>5</sup> Vgl. Bachmann-Medick, 2009a.

Raumbewegungen runden meinen Zugang zu einem dynamischen und prozesshaften Raumverständnis der Narrative ab. Der Soziologe Roland Robertson prägte den Begriff der Glokalisierung, mit dem er sich für ein Bewusstmachen der Bedeutung des Lokalen im Globalisierungsprozess ausspricht. Dabei verweist er insbesondere auf die wechselseitige Verschränkung des Lokalen und Globalen – eine Beobachtung, die im Verhältnis von österreichischen Regionen und globalen Orten in den Texten bestätigt wird (Robertson, 1998).<sup>6</sup> Für das Modell glokalisierter Ethnoscapes verbinde ich also Robertsons Analyse des Lokalen und Globalen und Appadurais Annahme ethnischer Räume, indem ich von deren Glokalisierung ausgehe. Der Kulturanthropologe Arjun Appadurai hat dabei den Schlüsselbegriff seiner Theorien, der Ethnoscapes bzw. der „globalen ethnischen Räume“, als Räume von TouristInnen, ImmigrantInnen, Flüchtlingen, ExilantInnen, GastarbeiterInnen und anderen mobilen Gruppen und Individuen bezeichnet, die den „sich gegenwärtig vollziehenden Wandel charakterisieren“ (Appadurai, 1998, 12). Diese Räume mobiler Individuen charakterisieren sich durch ihr Wechselspiel zwischen globalen und lokalen Einflüssen, weswegen ich von neuen glokalisierten Ethnoscapes in der Literatur ausgehe, die durch häufige Raumbewegungen geprägt werden.

In einem zweiten Schritt definiere ich die Zeit(en) der Texte hinsichtlich ihrer narratologischen Verortung und arbeite ich ihre thematische Gewichtung heraus. Dabei spielen Momente der Beschleunigung und des Stillstands, Anachronien und Nullpunkte, faktische und semantische Leerstellen in Erzählzeit und erzählter Zeit sowie die zeiträumlich geprägten Themen von Krankheit, Alter, Familie und Generation eine Rolle. Bei der Auseinandersetzung mit jedem Text werden die spezifischen Qualitäten im Umgang mit Raum und Zeit auf narrativer und thematischer Ebene bestimmt, um in Folge die Charakteristika der entstehenden ZeitRäume im österreichischen Roman nach 2000 herauszuarbeiten. Von der Analyse dieser ZeitRäume erhoffe ich mir, Rückschlüsse auf das Verhältnis von Globalisierung und Individuum ziehen zu können. Der Erkenntnisgewinn dieses Projekts zielt dabei sowohl auf die generellen Auswirkungen einer globalisierten Gesellschaft auf das Individuum ab, als auch auf dessen

---

<sup>6</sup> Zur Darstellung der Verschränkungen von Globalisierungen und Regionalisierungen vgl. auch Hellström und Platen, 2008.

vorherrschende Geschichtsbilder und Erinnerungsmodi – kurz: wie wird in globalisierten Zeiträumen eine neue Autonomie und Handlungsfähigkeit imaginiert?

Weniger die Tatsache, dass die neuere österreichische Literatur globaler verräumlicht wird, ist also bemerkenswert, sondern vielmehr die Frage, wie sich die literarische Umsetzung dieses Phänomens gestaltet. In den vorliegenden Roman-Interpretationen werden durch eine narratologische Analyse vier verschiedene Modelle herausgearbeitet, die durch Fallbeispiele aufzeigen, wie Raum und Zeit in diesen Texten global konstruiert werden und welche interpretatorischen Implikationen diese ZeitRaum-Konstruktion zur Folge hat. Diese interpretatorischen Implikationen erlangen insbesondere durch ihre Bezüge zur literarischen Bearbeitung der österreichischen Geschichte eine literaturwissenschaftlich hervorgehobene und letztlich auch gesamtgesellschaftlich relevante Bedeutung. Erst dadurch wird die augenscheinliche Tendenz zur Internationalisierung im österreichischen Roman zu einer unumgänglichen Analysekategorie, die dringend eines fundierten wissenschaftlichen Rahmens und wissenschaftlicher Bearbeitung bedarf.

## **II. Theoretischer Rahmen**

### **1. Globalisierung**

#### **1.1. Merkmale, Definitionsansätze und Überlegungen zur Begriffsproblematik**

Steigende internationale Vernetztheit in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen charakterisiert Globalisierungsprozesse ebenso wie die daraus entstehenden wechselseitigen Abhängigkeiten weit über die Grenzen des Nationalstaats hinaus. Eine sehr breite Definition beschreibt Globalisierung somit als „growing interconnectedness and interrelatedness of all aspects of society“ (Jones, 2010, 4). Unterschiedliche Denkansätze und Wissenschaftstheorien haben sehr verschiedene Definitionen von Globalisierung hervorgebracht. Große Einigkeit herrscht dabei nur über die schwere Fassbarkeit des Begriffs, der als „nicht leicht skalierbar und quantifizierbar“ gilt und ob des „Einebnungspotentials“ des Terminus‘ auch einen besonders kritischen Umgang damit erfordert (Osterhammel & Niels, 2006, 111).

Als Begriff ist Globalisierung erst seit den frühen 1990er Jahren verbreitet. Ausschlaggebend dafür waren zwei revolutionäre Prozesse: Ausgehend von westlichen Wirtschaftszentren setzten sich Umwälzungen der Informationstechnologien durch und trugen bei zum Zusammenbruch des Kommunismus in Osteuropa und zur wirtschaftlichen Öffnung Ost- und Südostasiens. Der Kapitalismus entwickelte seither weltweit neue Dynamiken und Qualitäten, und alle Lebensbereiche gestalteten sich um in Richtung weltweiter Vernetzung und grenzüberschreitenden Austausches. (Knoll, Gingrich & Kreff, 2011, 126-127)

Die grundlegendsten Unterschiede hinsichtlich der Definitionsansätze verortet der britische Ökonomieprofessor Andrew Jones zwischen modernen, strukturalistischen Ansätzen und postmodernen, poststrukturalistisch geprägten Globalisierungsdefinitionen.

The former [modern and structuralist] approach tends to assume that coherent systems, processes and structures can be used as units for analysing the social world, whilst the latter [postmodern and poststructuralist] doubts that such entities exist and focuses its theoretical attention on flows, networks, relations and interactions. (Jones, 2010, 4)

Darüber hinaus spielt der disziplinäre Kontext eine wichtige Rolle und schließlich die Grundüberlegung, ob Globalisierung ein einzelnes, identifizierbares Problem darstellt, das auf eine Fülle von Transformationen angewandt werden kann. Innerhalb der Definitionen selbst spielen wiederum bestimmte Gewichtungen bezüglich einzelner

Dimensionen eine Rolle. Jones erkennt vier Paarungen: „space and time“, „territory and scale“, „system and structure“ sowie „process and agency“ (Jones, 2010, 4-7).

Insbesondere die Kategorien Raum und Zeit stellen meiner Meinung nach als grundlegende Variablen wichtige Definitionssäulen von Globalisierung dar und bilden daher auch das Fundament für meine narratologische Analyse, die auf der Annahme basiert, dass sich Raum- und Zeiterfahrung des Individuums/der literarischen Figuren in Zeiten der Globalisierung massiv verändert haben. Das Schrumpfen geografischer Entfernung bei gleichzeitiger Beschleunigung und Verdichtung menschlicher Aktivitäten sowie sozialer Interaktionen, „[a]ngetrieben durch die wissenschaftlich-technische Entwicklung im Transportwesen und im Bereich der Informations- und Kommunikationstechnologien“, wird zuweilen auf eine sogenannte „Zeit-Raum-Komprimierung“ oder -Kompression zurückgeführt, die ein wichtiges Charakteristikum von Globalisierung darstellt (Novotny, 2011, 446). Der Einfluss von Informations- und Kommunikationstechnologien prägt die Erfahrungen des Individuums in der globalisierten Welt nachhaltig. „Globale kulturelle Flüsse verändern Erleben und Wahrnehmung von Raum und Zeit; sie scheinen sich zusammenzuziehen (Raum-Zeit-Kompression)“ (Knoll et al., 2011, 127).

Für mein Projekt verstehe ich Globalisierung als Summe multipler und voneinander abhängiger Phänomene zur Intensivierung weltweiter Verflechtungs-, Austausch- und Abhängigkeitsprozesse (Knoll et al., 2011, 126) (Jones, 2010, 4) (Beck, 1998, 28) in ökonomischen, politischen, kulturellen und informationstechnischen Bereichen. Die Bedeutung von Nationalstaaten und deren Autonomie wird durch diese Verflechtungen in Frage gestellt und das „Machtverhältnis zwischen Staaten und Märkten zugunsten letzterer“ verschoben (Osterhammel & Niels, 2006, 11).<sup>7</sup> Während die Bedeutung ökonomischer Organisationsprinzipien wie etwa des weltweit-vernetzten Marktes also nationenübergreifend zunimmt, verlieren politische Einheiten wie der Staat fortwährend an Bedeutung.

Globalisierungsprozesse charakterisieren sich folglich durch die „Ausweitung, Verdichtung und Beschleunigung weltweiter Beziehungen“ (Osterhammel & Niels, 2006, 10), durch eine „Vernetzung in Echtzeit“ (Osterhammel & Niels, 2006, 7-15). Diese

---

<sup>7</sup> Für eine ausführliche Diskussion des Problemfeldes der Globalisierung vgl. Beck, 1997 und Beck, 1998.

Prozesse werden in hohem Ausmaß von kommunikationstechnologischen Neuerungen getragen und beschleunigt. In Folge hat Globalisierung massive Auswirkungen auf das Raumverständnis (z.B. Raumverdichtung, Raumentleerung, Mobilität, elektronische Vernetzung, Machtmonopole einiger weniger Städte, sog. *global cities*...) (Löw, 2001, 104) und das Zeitverständnis (z.B. Beschleunigung, Zeitlosigkeit), sowie in Folge das ZeitRaum-Verständnis (z.B. Zeit-Raum-Komprimierung) des Individuums und der Gesellschaft (Osterhammel & Niels, 2006, 7-15). Die Variablen Raum und Zeit prägen also einerseits Globalisierungsprozesse und können zur Analyse derselben genutzt werden, werden aber umgekehrt auch selbst durch Globalisierungsprozesse geformt. Das spürbare und merkliche Wahrnehmen von Globalisierungsprozessen in beinahe allen Bereichen des menschlichen Lebens ist ein entscheidendes Merkmal der gegenwärtigen Phase von Globalisierung (Knoll et al., 2011, 126).

Der zentrale Unterschied früherer und heutiger Formen kultureller Globalisierung besteht darin, dass sie heute weit über die Künste hinaus reichen und die Alltagskulturen sowie teilweise auch die mit Kultur und Kunst verbundenen Werthaltungen und Bedeutungen umfassen. Zudem zeichnet sich der gegenwärtig durch die Globalisierung bewirkte kulturelle Wandel durch eine bis in die letzten Zipfel der Erde reichende Ausbreitung aus sowie eine ungeheure Geschwindigkeit und eine gesteigerte Intensität, mit der die Kulturen in Kontakt stehen, sich austauschen, vermischen und neue Kulturen hervorbringen. Diese neue Qualität kultureller Globalisierung geht vor allem auf drei zentrale gesellschaftliche Veränderungen zurück, die alle Länder, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß prägen: die Herausbildung einer Weltgesellschaft durch die ökonomische Globalisierung, die weltweiten Migrationsprozesse und die Medienentwicklung. (Wagner, 2002, 13)

Bei der Bewertung von Globalisierungsprozessen spaltet sich die Wissenschaft ebenso wie bei der Begriffsdefinition selbst. Zunehmend negative Konnotationen des Begriffes schließen eine mögliche kulturelle Homogenisierung, insbesondere auch Ver-Amerikanisierung bzw. das Entstehen einer sogenannten „McWorld“ (Barber, 2000) auf Kosten lokaler und regionaler Vielfalt ein. Doch „Globalisierung hat nicht nur vereinheitlichende Wirkung, sondern geht auch mit kreativer Aneignung oder Widerstand einher und reproduziert alte und bringt neue Unterschiede hervor“ (Knoll et al., 2011, 126). Weitere häufig genannte Kritikpunkte beziehen sich auf zunehmende soziale und

sozioökonomische Ungleichheiten<sup>8</sup> (Appadurai, 2000a, 1-2) (Castells, 2003b) (Stiglitz, 2012) und die Unkontrollierbarkeit des Marktes bzw. der ökonomischen Vorherrschaften (Greider, 1997) (Vogl, 2011). Novotny stellt in diesem Zusammenhang den Konnex zwischen Ungleichheit und Zeitlichkeit her:

Sozioökonomische Bedingungen spielen in der zunehmend verschränkten, sich globalisierenden Welt eine entscheidende Rolle und beeinflussen deren Zeitlichkeit. An Zeitmangel leidenden reichen Industrieländern steht der „Reichtum“ an Zeit in armen Ländern gegenüber. Dieses Paradox tritt auch innerhalb der industrialisierten Länder angesichts wachsender sozialer Ungleichheit auf. (Novotny, 2011, 446)

Das Ideal einer globalen sozialen Gerechtigkeit „bezeichnet das Konzept einer einheitlichen, für alle gleichermaßen verbindlichen Verpflichtung zu individuellen und kollektiven Mindestrechten auf der Basis einer entfalteten globalen Rechtsgemeinschaft“ (Zips, 2011, 119). Das Erreichen dieser globalen Gerechtigkeit bzw. einer „weltdemokratischen, rationalen Globalisierung“ erscheine laut Werner Zips aber angesichts der „gegenwärtigen Doppelmoral in der globalisierten Wirtschaft und Politik“ als eine „in einer alternativen Zukunft angesiedelte, weit entfernte Utopie“. Dabei sei es vor allem die „mangelnde Bereitschaft, alle Betroffenen gleichermaßen an Zielbestimmungen und Problemlösungen teilhaben zu lassen“, die dies verhindern würde (Zips, 2011, 119, 120). In einem Beitrag zum Konzept der *subjectivity*, folgert Heike Härtig, dass sich durch die Globalisierung die Bevölkerung in zwei Teile teilt:

Although cosmopolitanism frequently counts as the “tamer” of globalization and antidote to wars, it conceals that globalization creates a fundamental divide between those who are mobile and those who must stay put and, thereby, constitute a global population of “disposable people”. (Härtig, 2005)

Positive Konnotationen beziehen sich hingegen auf den raschen wirtschaftlichen Fortschritt, auf die Modernisierung und Weiterentwicklung der Gesellschaft wie auf die integrierenden Auswirkungen der neuen Medien hin zu einer breiteren Demokratisierung und höheren Partizipation der Bevölkerung an politischen Prozessen (Osterhammel & Niels, 2006). Mit anderen Worten:

---

<sup>8</sup> Appadurai plädiert für die Notwendigkeit einer „grassroot globalization“, einer Globalisierung von unten, von Seiten der Armen. Zudem fordert er in seinem Artikel die Wissenschaft dazu auf, gegen eine existierende „Apartheid“ zwischen akademischen und lokalen Vorstellungen der Globalisierung anzugehen und auf Seiten der Benachteiligten Globalisierungsforschung, vor allem auch durch systematisch organisierte und finanzierte, globalisierte Forschungsgemeinschaften zu betreiben (Appadurai, 2000a, 3).

Begrüßen die einen den Beginn einer neuen Ära von Wachstum und Wohlstand, so erkennen die anderen eine heraufziehende globale Herrschaft des Großkapitals der westlichen Länder zum Nachteil von Demokratie, Arbeitnehmerrechten, armen Ländern überhaupt und des globalen Ökosystems. (Osterhammel & Niels, 2006, 11)

Der Partizipations- bzw. Inklusionsgedanke ist vermutlich der entscheidendste Aspekt im Abwägen von Vor- und Nachteilen von Globalisierungsprozessen und die tatsächliche Anschlussfähigkeit vor allem auch eine wichtige gesellschaftskritische Leitkategorie in der zukünftigen Analyse globaler Angebote und Entwicklungen.

In einer Zeit zunehmender Mobilitäten, von Entraditionalisierungsprozessen und des Verschwindens räumlicher Distanzen durch die modernen Informations- und Kommunikationstechnologien wird die Anschlussfähigkeit von kulturellen Angeboten zum zentralen Kriterium und nicht die Bindung an generationsübergreifende Tradition, nationale Sprache und lokale Geschichte. (Wagner, 2002, 18)

Als zwei einflussreiche Globalisierungstheoretiker, die entscheidende Überlegungen zur Beschreibung von Globalisierungsprozessen angestellt haben, sind der spanische Soziologe Manuel Castells und der indische Ethnologe Arjun Appadurai zu nennen. Obwohl er den Begriff der Globalisierung selbst in seinen Werken vermeidet, prägt Manuel Castells<sup>9</sup> mit seiner Theorie der Netzwerkgesellschaft im Informationszeitalter die Globalisierungsdiskussionen erheblich. Er führt drei unabhängige Prozesse als Auslöser für den Übergang von der Industriegesellschaft zur Netzwerkgesellschaft an: die informationstechnologische Revolution, die Krise des industriellen Kapitalismus und die Auflösung des nationalstaatlichen Etatismus sowie das Entstehen sozialer Bewegungen, die sich gegen die Dominanz globaler Systeme zu wehren versuchen. In Castells Konzept der Netzwerkgesellschaft bilden die globalen Städte, die er weniger als Orte, sondern vielmehr als Prozesse wahrnimmt, die Knotenpunkte. Diese globalen Städte sind mit anderen globalen Städten stärker verbunden als mit ihrer unmittelbaren Umgebung (Castells, 2001, 441). Überdies identifiziert Castells eine Reihe von Strömen, die für die Konstruktion unserer Netzwerkgesellschaft mit zentralen globalen Städten bedeutend sind: „Ströme von Kapital, Ströme von Information, Ströme von Technologie, Ströme von organisatorischer Interaktion, Ströme von Bildern, Tönen und Symbolen“ (Castells, 2001, 467).

---

<sup>9</sup> Castells, 2001; Castells, 2003a; Castells, 2003b.

Auch Castells verweist auf die entscheidende Bedeutung in der Handhabe und Verfügbarkeit von Zeit und Raum für globale Partizipation:

So verfügen (Finanz-)Eliten zunehmend freier über Raum und Zeit. Sie können von der schnellen Arbeitswelt in die Privatwelt wechseln, wobei Geschwindigkeit mit Geld erkauf werden kann (z.B. Echtzeitübertragungen und Kontinentalflüge bzw. Haushaltshilfen und Kurzurlaube). Demgegenüber können Menschen, die an der Peripherie und nicht in den Knotenpunkten des Netzwerkes leben – wie etwa – Flüchtlinge oder Obdachlose – Zeit haben, aber nicht frei darüber verfügen. (Novotny, 2011, 446-447)

Insofern sind Raum und Zeit zunehmend wichtige Kategorien um die Strukturen der globalen Gesellschaft zu analysieren und kritisch zu hinterfragen.

Zwei wichtige Termini, die Arjun Appadurai zur Debatte beigetragen hat, sind die sogenannten *flows* und *scapes*. Ähnlich wie Castells beschreibt Appadurai die globalisierte Welt, wobei er sich vor allem auf die kulturelle Dimension von Globalisierung konzentriert, u.a. als eine Welt der Ströme.

It has now become something of a truism that we are functioning in a world fundamentally characterised by objects in motion. These objects include ideas and ideologies, people and goods, images and messages, technologies and techniques. This is a world of flows. It is also, of course, a world of structures, organisations, and other stable social forms. (Appadurai, 2000a, 5)

Globalisierung wird infolge charakterisiert durch „disjunctive flows“ (Appadurai, 2000a, 6)<sup>10</sup>, also getrennte und chaotische Ströme, die Ordnung und Stabilität negieren, sowie durch eine wichtige neue Rolle der „imagination in social life“ (Appadurai, 2000a, 13f). Ebenso disjunkt wie die globalisierten Ströme stellen sich die verschiedenen *scapes* dar, in denen die Ströme fließen: Laut Appadurai gilt es mit den fünf sozialräumlichen Organisationseinheiten der ethnoscapes, mediascapes, technoscapes, financescapes und ideoscapes, die fluide Modelle darstellen, das Globale zu beschreiben.

Appadurais Modell weltweiter *scapes* in bestimmten Sachbereichen, auf Deutsch oft als „Landschaften“ übersetzt, das eine Überschreitung oder gar Auflösung von Lokalität und Territorialität nahe legte und die Verschränkung des Lokalen mit dem Globalen sichtbar machte, bildete einen Anstoß für den u.a. von Roland Robertson, einem britischen Soziologen, 1998 neu vorgeschlagenen Begriff der Glokalisierung (Robertson,

---

<sup>10</sup> Siehe auch Appadurai, 2000b, 27f.

1998). Mit dem Terminus der Glokalisierung soll der Austausch regional-lokal und globaler Aspekte sowie deren wechselseitiger Einfluss in den Vordergrund rücken.

Lokal/Global meint doppelte Vernetzungen des Menschen: Einbindung in örtliche Zusammenhänge des Aufenthalts und zugleich freiwillige oder unfreiwillige Vernetzung mit weltweiten Kräften aller Art (-Netzwerkgesellschaft). In diesem Sinn ist das Begriffspaar sowohl Teil globalisierungskritischer („Denke global, handle lokal“; - Alter-Globalisierung) und anderer Slogans auch Thema von Untersuchungen. (Gingrich, 2011, 232)

Dieses Zusammenspiel von Globalem und Lokalem ist ein besonders wichtiger Aspekt für meine Analyse, weswegen es bei dem von mir verwendeten Globalisierungsbegriff immer die Glokalisierung mitzudenken gilt. Auch Martin Hellström und Edgar Platen (2008) beschäftigen sich mit dieser Beziehung in ihrem Band *Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen* und betonen eingangs, „dass eine zunehmende Globalisierung nicht ohne gleichzeitige Regionalisierung (bzw. Relokalisierung) zu denken ist“ (Hellström & Platen, 2008, 7). Robertsons Glokalisierungsbegriff, in dem das Lokale und das Globale nicht als Gegenspieler gesehen werden sollen, sondern das Lokale sogar als Aspekt von Globalisierung angenommen wird, bildet ein Fundament für meine Globalisierungsdefinition und meine zeiträumliche Interpretation der Texte. Robertson vertritt die These, „daß Globalisierung die Wiederherstellung, in bestimmter Hinsicht sogar die Produktion von *Heimat*, *Gemeinschaft* und *Lokalität* mit sich gebracht hat (Robertson, 1998, 200).<sup>11</sup>

Demzufolge spricht sich Robertson mit seinem Begriff der Glokalisierung für ein Bewusstmachen der Bedeutung des Lokalen im Globalisierungsprozess aus. Dabei verweist er insbesondere auf die wechselseitige Verschränkung des Lokalen und Globalen. Glokalisierung beschreibt Robertson in Folge also auch als „die Tatsache, daß das sogenannte Lokale zu einem großen Maßstab auf trans- oder super-lokalen Ebene gestaltet wird. Anders ausgedrückt, geschieht ein Großteil der Förderung des Lokalen in Wirklichkeit von außen und von oben“ (Robertson, 1998, 193). Dabei bezieht er sich sowohl auf ökonomische Globalisierungsprozesse als auch auf sprachliche und mediale Globalisierung. Dieser Denkart, das Lokale als einen Teilbereich des Globalen zu verstehen, möchte ich mich anschließen. Auch Bachmann-Medick plädiert in ihrer

---

<sup>11</sup> Vgl. Abu-Lughod, 1994, 97f.

Abhandlung zum *spatial turn* für eine Raumkategorie, die das „Spannungsfeld von globalen und lokalen Phänomenen und Interdependenzen“ (Bachmann-Medick, 2009a, 297) berücksichtigt. Doch behandelt sie die „Wiederentdeckung des Lokalen“ als „gegenläufige Antwort“ (Bachmann-Medick, 2009a, 288) auf das Globale. Im Gegensatz zu Bachmann-Medick wendet sich Robertson doch von einer derartigen Dichotomie ab und verortet das Lokale als entscheidende Eigenschaft des Globalen. Dieses Verständnis der Beziehung von Globalem und Lokalem wird in meiner Textanalyse vielfach unterstützt. ProtagonistInnen transportieren das Lokale in den globalen Raum, aber auch umgekehrt. In jedem Fall lösen sich klare Abgrenzungen der beiden Kategorien auf und bedingen einander. Daher stelle ich meine Definition von globalisierter Literatur in den Rahmen der Glokalisierung und denke die Präsenz des Lokalen im Globalen immer mit.

Im Zusammenhang mit dem *spatial turn* drängt Bachmann-Medick auf den engen Zusammenhang zwischen der Renaissance des Raumbegriffes und „Vernetzung als Eigenschaft von Globalisierung“ (Bachmann-Medick, 2009a, 287), der eine Neubewertung und geschärzte Reflexion der Analysekategorie des Raums unabdingbar macht. Im Folgenden werde ich auch mit einer Arbeitsdefinition von Globalisierung arbeiten, die erstens deren Wesensmerkmale von starker räumlicher Vernetztheit einerseits und Enträumlichung bzw. Entortung durch die neuen digitalen Medien andererseits in ein produktives Spannungsfeld zueinander setzt. Zweitens möchte ich die glokalierte Bedeutung der Globalisierung ins Blickfeld nehmen, die das Lokale und das Regionale als eine Subeinheit des Globalen versteht. Drittens kommt eine stark beschleunigte temporale Komponente der Globalisierung hinzu, die schnellere Bewegungen innerhalb und zwischen Räumen ermöglicht und neue simultane und gleichzeitige Wahrnehmungen als Folge hat.

## **1.2. Globalisierungskritik und die Auswirkungen auf das Individuum**

Wie schon in Ansätzen skizziert wurde, gibt es erhebliche Kritik an Globalisierungsprozessen in allen Bereichen des menschlichen Lebens. Für meine Analyse entscheidend sind die gegenwärtigen direkten Auswirkungen psychologischer und soziologischer Natur auf das Individuum in Zeiten der Globalisierung; sowie auf dessen Geschichtsbilder und Erinnerungskonzepte. In diesem Kapitel stehen dabei

zunächst das Moment der Diffusion und Unverständlichkeit globalisierter Prozesse bzw. eine sogenannte Fiktionalisierung im Ökonomischen im Vordergrund und schließlich die damit einhergehende tiefe Irritation des Individuums, die bis hin zu einer Korrosion des Charakters führen könnte (Sennett, 1998a). Insofern müssen Globalisierungsphänomene und deren weitreichende Veränderungen der Lebenswelten von Individuen auch als Irritationsmomente und Paradigmenwechsel der Gesellschaft verstanden werden.

### **1.2.1. Vorhersehbare Unvorhersehbarkeiten und die Fiktionalisierung im Ökonomischen**

Der US-amerikanische Soziologe George Ritzer bezeichnete in den 1990er Jahren ein neues gesellschaftliches Paradigma als „McDonaldisierung“ und beschrieb damit die Vorherrschaft ausschließlich kommerzieller und rationeller Organisationsverfahren in vielen Lebensbereichen (Ritzer, 2004). „Verbunden wird dies mit Versprechen der Effizienz, Vorhersagbarkeit, Kalkulierbarkeit und Kontrolle, mit in Wirklichkeit dehumanisierenden Konsequenzen für individuelle Lebensführung und kulturelle – Diversität“ (Brüsemeister, 2011, 235). Indem er das Modell Fastfood-Restaurant wählte, um seine vier Aspekte der versprochenen Effizienz, Vorhersehbarkeit, Kalkulierbarkeit und Kontrolle in der globalisierten Gesellschaft zu demonstrieren, warnt er eindringlich vor den Gefahren, die eine Übermacht rationeller Gewichtungen und Versprechen totaler Vorhersehbarkeit birgt. Er befürchtet, Menschen würden sich so nur noch von einem rationalisierten Bereich zum anderen bewegen und dadurch wären traditionelle Regeln der Lebensführung, das Familienleben, nationale und lokale Kulturen unterhöhl und dehumanisiert (Ritzer, 2004, 48f). Ähnliche Befürchtungen äußert auch Richard Sennet in *Corrosion of Character*, wie ich schließlich im nächsten Kapitel aufzeigen werde.

Während auf einer politisch-wirtschaftlichen Makroebene von einem Konflikt zwischen traditionellen Modellen demokratischer Nationalstaaten und einer neuen Dominanz globalisierter Finanzmarktkörper ausgegangen werden kann, wie etwa Frank Schirrmacher in *Ego – Spiel des Lebens* konstatierte (Schirrmacher, 2013), ist es auf einer Mikroebene vor allem die Diskrepanz zweier gegenläufiger Entwicklungen, die das Individuum nachhaltig irritiert: Das vermehrte Bedürfnis nach Plan-, Vorhersehbarkeit und Gestaltbarkeit des eigenen Lebensverlaufs, das genährt wird von jenem neuen McDonaldisierungs-Paradigma nach Ritzer, kollidiert mit der tatsächlichen

Unvorhersehbarkeit und scheinbaren Willkürlichkeit der krisenanfälligen globalisierten Wirtschaft und Gesellschaft. Erschwert wird diese Kollision meiner Meinung nach von der diffusen Unverständlichkeit globalisierter Prozesse und einer sogenannten Fiktionalisierung des Ökonomischen (Vogl, 2011). Denn meines Erachtens charakterisieren sich Globalisierungsprozesse auch zu einem großen Teil durch ihre Unverständlichkeit für die breite Masse, die sich lediglich mit den Folgen konfrontiert sieht, aber der es an einem tieferen Verständnis mangelt. Diese Undurchschaubarkeit, und teilweise auch Unvorhersehbarkeit des Systems, steht in einem denkbar starken Kontrast zu einem intensivierten Bedürfnis nach genauer und individualisierter Planbarkeit und Vorhersehbarkeit des eigenen Lebens.

Populärkulturelle Bücher und Filme greifen dieses Moment der Unverständlichkeit und paradoxer Zusammenhänge gerne auf und karikieren sie. In Martin Scorseses Filmbiografie „The Wolf of Wall Street“ (2013), die auf dem gleichnamigen Bestseller des Börsenmaklers Jordan Belfort beruht, spricht Leonardo di Caprio als ebenso erfolgreicher wie korrupter Jordan Belfort sein Publikum direkt an, indem er in die Kamera blickt und beginnt, wirtschaftliche Zusammenhänge zu erläutern. Der Clou dabei ist, dass er nach wenigen Sätzen inne hält und seine Ausführungen damit schließt, sein Publikum zu brüskieren, indem er explizit ausspricht, dass sie das ohnehin nicht verstehen würden. Dieser Eindruck des Individuums führt zu einer resignierenden Akzeptanz und einem verstärkten Rückzug in private Sphären (neues Biedermeier?).

Denn:

Die Welt ist unlesbar, der Weltzusammenhang undeutlich und der Lauf der Dinge richtungslos geworden, die Serie der Notierungen und Zahlungereignisse fügt sich zu keinem erkennbaren Muster und verliert ihren motivierten Gang. (Vogl, 2011, 19)

Ein intensiviertes Bedürfnis nach vermehrter Planbarkeit und Vorhersehbarkeit im Individuum steht der Realität sich verselbständigernder, unkontrollierbarer und vor allem oft sehr diffuser und schwer zu verstehender Globalisierungsprozesse gegenüber (Greider, 1997).

Joseph Vogls Ansatz, sich finanzökonomischen Vorgängen durch kulturwissenschaftliche Interpretationen zu nähern, den er 2011 mit *Das Gespenst des Kapitals* präsentierte, stellt eine Fiktionalisierung des Ökonomischen heraus; nämlich wie

durchdrungen ökonomische Systeme von Fiktionen sind und welche tiefgreifenden Auswirkungen diese Annahmen auf die soziale Ordnung und die Wahrnehmungen des Individuums haben. Vogl plädiert daher für einen erweiterten Umgang mit ökonomischen Sachverhalten, die deren soziale und politische Qualität und auch Einbettung berücksichtigen (Neubauer, 2011). Für seine kulturwissenschaftliche Analyse der Vorherrschaft des (Kapital-)Markts prägt er – in Anlehnung an die Theodizee – den neuen Begriff der Oikodizee für die ökonomische Sphäre. „Die Theodizee ist der Versuch, das Wirken Gottes in einer Welt sichtbar oder beweisbar zu machen, in der es Pannen, Unglücksfälle, Wetterkatastrophen, Kriege gibt“ (Neubauer, 2011). Laut Vogl ist diese theologische Rechtfertigung von Pannen im System in die ökonomische Theoriebildung eingeflossen, indem von einem rational funktionierenden kohärenten System ausgegangen würde, dessen Abweichungen nicht gegen das Gesamte sprechen. Diesen Zustand beschreibt er als Oikodizee, als liberale Idylle des Marktes (Vogl, 2011, 52). Zudem hat „das System Hoffnungen auf Vorhersehbarkeit absorbiert“ (Neubauer, 2011). Haltlose „Stabilitätshoffnungen“, falsche Annahmen hinsichtlich ausgleichender Kräfte von Wettbewerb und Preismechanismen sowie quasi-theologische Vorstellungen unsichtbarer Mächte in der Finanzwelt verstallen so den Blick auf eine Realität und verhindern entscheidende Fortschritte und Einsichten in der modernen, liberalen Ökonomie. Nur durch eine (kulturwissenschaftliche) Deutung ökonomischer Sachverhalte als komplexe politische und soziale Verhältnisse kann ein tieferes Verständnis für Globalisierungsprozesse, -akteure und deren tiefe Verwurzelung in der liberalen Idylle des Marktes und der ökonomischen Theorie herbeigeführt werden (Neubauer, 2011).

Die unterstellte Rationalität der Ökonomie und ihre versprochene Vorhersehbarkeit beleuchtet Vogl also ebenso kritisch wie die Beziehung der Ökonomie zu ihren eigenen Theorien.

Es handelt sich [...] um den Versuch zu verstehen, wie die moderne Finanzökonomie eine Welt zu verstehen versucht, die durch sie selbst hervorgebracht wurde. Das „Gespenst des Kapitals“ erscheint darin als Chiffre für jene Kräfte, von denen unsere Gegenwart ihre Gesetze empfängt. (Vogl, 2011, 8)

Gleichzeitig demonstriert Vogl die gegenwärtige Vorherrschaft des Marktes und der Ökonomie in unserer gesellschaftlichen Ordnung sowie die Nähe ökonomischer und

religiöser Vorstellungen (Vogl, 2011, 13f, 33f). Die ökonomische Theorie erschafft durch Simplifikationen und Fiktionen eher eine Welt der Möglichkeiten als dass sie das tatsächliche Wirtschaftsgeschehen beschreibt. Diese Entwicklung beschreibt Vogl als prospektiven Realismus, der wiederum ob seiner fiktionalen Qualitäten als sehr kritisch betrachtet werden kann und in Diskrepanz mit ökonomischen Versprechen von Rationalität und Vorhersehbarkeit steht (Vogl, 2011, 54). „Ich glaube, es geht letztlich um eine Enttotalisierung ökonomischer Funktionsprinzipien. Wenn man das als Kapitalismuskritik begreifen will, wäre ich einverstanden“ (Neubauer, 2011), so Vogl zur Intention seiner Analyse.

Mit diesem literatur- und kulturwissenschaftlichen Projekt möchte ich mich Vogls Forderungen anschließen, ökonomische Operationen nicht mehr lediglich als homogene Ordnungssysteme zu begreifen, sondern den Realismus und die Heterogenität von Märkten und insbesondere von Globalisierungsprozessen und deren Auswirkungen in allen Lebens- und Wissenschaftsbereichen zu verstehen. Mit seinem – zuweilen etwas nebulös umrissenen – Begriff der Oikodizee leistet Vogl einen Beitrag zu einer interdisziplinären Debatte, die insbesondere in der Literaturwissenschaft noch immer häufig gescheut wird. Mit *Das Gespenst des Kapitals* zeigt Vogl auf, was kulturwissenschaftliche Beiträge auf diesem Gebiet leisten können. Er legt ein wichtiges Fundament für neue Impulse und Analysen, die ökonomische, soziologische und literarische Zusammenhänge erkennen.

Für mein Projekt werde ich mich im Folgenden vor allem auf Vogls Ausführungen zu „Zeit“ und „Zukunft“ konzentrieren. Seine Einsichten, die eine Abkehr von linearen Entwicklungen, homogenen Marktprozessen und quasi-religiösen Stabilitätshoffnungen fordern, bilden einen Grundstein für meine Annahmen zur Globalisierung und deren Auswirkungen auf das irritierte Individuum.

### **1.2.2. Die Irritation des Individuums – Korrodierte Charaktere auf der Flucht**

Ich gehe davon aus, dass es gegenwärtig durch diese Diskrepanzen, die ich als vorhersehbare Unvorhersehbarkeiten, stetige Ungewissheit bei gleichzeitigem Versprechen der Vorhersehbarkeit und Planbarkeit, Fiktionen im Ökonomischen und eine schwer verständliche, schwer vorstellbare und schwer beschreibbare Diffusion

globalisierter Prozesse beschreiben möchte, zu einer nachhaltigen Irritation des Individuums kommt. All die beschriebenen Entwicklungen lösen unterschiedliche Reaktionen aus; zwei Tendenzen, die häufig auszumachen sind, lassen sich als stetige Flucht und als eine Korrosion des Charakters beschreiben.

Zunächst zum Flüchten. Eine aufschlussreiche soziologische Analyse, die die Folgen des schnellen sozialen Wandels und das Leben in ersehnterweise gewissen aber real ungewissen globalisierten Zeiten der „deregulierten, individualisierten Konsumgesellschaft“ (Bauman, 2008, 152) diskutiert, bietet Zygmunt Baumans Publikation *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit* aus dem Jahre 2008. Bauman identifiziert die Flucht derzeitig als einzigen möglichen Ersatz für Utopie und meint, dass der derzeit am häufigsten verbreitete Menschentypus des Jägers den des langfristig orientierten Gärtners ablöst: „Mehr und mehr wird daher die *Flucht* zum Lieblingsspiel unserer Tage“ (Bauman, 2008, 152).

Bauman nimmt dabei fünf zentrale Herausforderungen der westlichen Demokratien an, die diese Flucht(en) auslösen und den Menschentypus des Jägers favorisieren: Die Kurzlebigkeit und Flüchtigkeit von Strukturen und Institutionen inklusive ihrer sozialen Normen erschwert den Menschen ihre Lebensplanung auszurichten. Zudem verlagert sich die lokal ausgerichtete Politik der Nationalstaaten in einen politisch unkontrollierbaren globalen Raum. Durch den Abbau sozialer Sicherungssysteme trägt der Staat zur Verunsicherung der Menschen bei, worunter wiederum zwischenmenschliche Beziehungen leiden. Das fragmentierte Leben der Individuen lässt die Nützlichkeit von Wissen und Erfahrung durch kurzfristige Projekte in Zweifel ziehen. Letztlich zwingen die rasch wandelnden Umstände Menschen zu Entscheidungen, deren Verantwortung sie zwar übernehmen müssen, ohne jedoch Voraussetzungen und Risiken beeinflussen zu können.

Ähnlich wie Zygmunt Bauman untersucht der US-amerikanische Soziologe Richard Sennett die Auswirkungen von Globalisierungspheänomenen bzw. dem modernen Kapitalismus und kommt zu einem ebenso pessimistischen wie drastischen Ergebnis für die Entwicklung des Individuums. Richard Sennetts *The Corrosion of Character*<sup>12</sup> (1998)

---

<sup>12</sup> Paradoxerweise übersetzte man den Titel für die deutsche Ausgabe mit „Der flexible Mensch“. Vgl. Sennett, 1998b.

basiert auf der Annahme, dass die Arbeitsbedingungen des modernen Kapitalismus Loyalität, Engagement und Langzeitdenken untergraben und imstande sind Charaktere zu korrodieren. Insbesonders problematisch erscheint Sennett die Diskrepanz zwischen den Anforderungen an ArbeitnehmerInnen permanent flexibel und selbst-orientiert zu agieren, wohingegen Beständigkeit und Loyalität entscheidende Werte im Privatleben sind. Langfristiges, verantwortungsbewusstes Denken und Treue wird zugunsten kurzfristig orientierter Flexibilität aufgegeben.

It is the time dimension of the new capitalism, rather than high-tech data transmission, global stock markets, or free trade, which most directly affects people's emotional lives outside the workplace. Transposed to the family realm, "No long term" means moving, don't commit yourself and don't sacrifice.  
(Sennett, 1998a, 25)

Gesellschaftlicher Wandel folgt also den Gesetzen des Arbeitsmarktes im modernen, globalisierten Kapitalismus, der permanente Mobilität fordert – Charaktere würden dabei korrodieren und die Individuen werden von Angst, Unsicherheit und Instabilität dominiert (Sennett, 1998a, 26f). Diese angenommenen Gegebenheiten werden in meinem Projekt beleuchtet und schließlich wird der Versuch unternommen, die individuelle Autonomie der Figuren bzw. ihr Streben danach in globalisierten Zeiten zu bewerten. Insbesondere die Frage nach Flucht und Fluchtmöglichkeiten wird dabei für meine Analyse bedeutsam sein.

## 2. Globalisierung und Gegenwartsliteratur

### 2.1. Zur Existenz und Analyse einer globalisierten Gegenwartsliteratur

Chronologisch orientiert sich die Auswahl meiner Romanbeispiele an der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts; eine Periode, die man aus jetziger Sicht auch als neueste österreichische Gegenwartsliteratur kategorisieren kann. Die Erscheinungsjahre der Texte – Marlene Streeruwitz' *Partygirl*. im Jahr 2002, Eva Menasses *Vienna* 2005, Michael Köhlmeiers *Abendland* 2007 und Josef Haslingers *Jächymov* im Jahr 2011 – decken sich mit der erzählten Zeit innerhalb der Texte, die zumindest eine Erzählebene enthalten, die auch in den frühen 2000ern angesiedelt ist. Das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts steht also auch im Fokus der Narrative.

Die Entscheidung Texte zu wählen, die nach 2000 erschienen sind, ruht zunächst auf zwei argumentativen Säulen. Erstens begann mit der Jahrtausendwende eine neue Phase der Globalisierung, die auch ihren Niederschlag in der Literatur gefunden hat – so die Ausgangsthese. Ich nehme an, dass seit 2000 die Bedeutung von Globalisierung und globalisierter Literatur eine neue Dimension erreicht. Denn zweifellos kann die Jahrtausendwende einerseits als „aufgeladene Zäsur, auf die hin Zeitenwenden konzipiert und erschrieben werden können“ (Caduff & Vedder, 2005, 7) begriffen werden. Andererseits stellt das Jahr 2000 „einen Schauplatz von Verhandlungen, deren Ausgang ungewiss ist“ (Caduff & Vedder, 2005, 7) dar.

Verhandlungen, die das Politische und die Wissenschaften ebenso betreffen wie Vorstellungen von Subjektivität und Alterität, von Medialität und Realität sowie deren Verhältnisse untereinander. Im Feld des Literarischen und seiner ästhetischen und medialen Besonderheiten lässt sich, [...] ein solcher Schauplatz umso deutlicher konturieren, als Literatur selbst im Sinne der Herstellung und Darstellung von Wissensformationen und Imaginationen agiert, d.h. sie inszeniert (narrativ, poetisch, dramatisch) Verhandlungen, die sie zugleich auch erforscht. (Caduff & Vedder, 2005, 7)

Insofern betrachte ich Literatur als künstlerische Darstellungsform, die in ihren Imaginationen die Realität reflektiert und formt. Dies ist wichtiger Bestandteil der zweiten Säule meiner Entscheidung Texte nach 2000 zu behandeln. Seit dem Millenium blickt man in der österreichischen Literatur mit einer neuen Qualität, die auch auf eine bestimmte zeitliche Distanz zurückzuführen ist, auf maßgebliche internationalisierende sowie innen- und außenpolitisch wichtige Ereignisse zurück. Unter anderem sind

darunter die Ansiedlung wichtiger internationaler Organisationen wie z.B. der UNO in Wien (1980), die Waldheim-Affäre (ab 1986), die Kriege im ehemaligen Jugoslawien und die damit verbundenen Flüchtlingswellen nach Österreich (1991-1995), der EU-Beitritt Österreichs (1995) und die Angelobung der ersten schwarz-blauen Regierung (2000), die zu massiven Demonstrationen, internationaler Kritik und EU- Sanktionen führte, zu nennen. Eine vermehrte literarische Auseinandersetzung mit (mittel-) europäischer Politik und Geschichte, die in der zweiten Hälfte der 90er-Jahre ihren Ausgang nahm, ist gekennzeichnet von einer neuen Ent-Ideologisierung (Bohley & Schöll, 2011, 10), wie meine Romanbeispiele belegen.

Die narrativen Konstruktionen von Geschichte im 21. Jahrhundert entkommen einem naiven Historismus mit Hilfe von Selbstreferentialität, metahistorischer Reflexion und vor allem Ironie. (Bohley & Schöll, 2011, 17)

Diese Ent-Ideologisierung, vor allem mit Hilfe von Selbstreferentialität und individueller Geschichtsrekonstruktion, ist meiner Meinung nach maßgeblich auf eine globalisierte Qualität zurückzuführen und die damit verbundene Bezugnahme auf internationale Geschichte und einem zeiträumlich geöffneteren Blick auf die Welt. Die narrativen Konstruktionen in dynamischen ZeitRäumen spiegeln diese thematische Öffnung und beteiligen sich literarisch am Schreiben einer globalisierten Geschichte, worauf auch der Titel meiner Dissertation „Geschichte(n) in globalisierten ZeitRäumen“ rekurriert.

Wie sich auch anhand der gewählten Beispieltexte wird zeigen lassen, sind zwei simultane Tendenzen in der Gegenwartsliteratur auszumachen, die beide auf Globalisierungsphänomene zurückgeführt werden können. Zum einen gehen etwa Johanna Bohley und Julia Schöll von einer „auffälligen Zunahme komplexer Narrationen“ (Bohley & Schöll, 2011, 9) in Narrativen und Poetiken nach 2000 aus. Dies kann meiner Meinung nach als das Ergebnis einer Suche nach Darstellungsformen gewertet werden, die danach streben, der schwer verständlichen Komplexität der globalisierten Welt gerecht zu werden. Zum anderen ist aber auch eine Vorliebe für das große, unterhaltende Narrativ feststellbar, das Ordnung und Halt suggerieren mag:

Die Narrative des 21. Jahrhunderts produzieren neue Ordnungen des Erzählens, deren Gesetzmäßigkeiten, Wirkungen und Lenkungen in unsicheren Zeiten eine Ordnungs- und Orientierungsfunktion übernehmen. Diese entstehen weniger aus einem sprach- und kunstexperimentellen Impuls heraus, sondern stellen das

große, zugleich aber unterhaltende Narrativ ins Zentrum. (Bohley & Schöll, 2011, 12-13)

Eine weitere bipolare Entwicklung bezieht sich auf das Literatursystem en gros.

Einerseits wird Literatur juristisch als eigenständiges System mit klaren Regeln und Normen definiert, andererseits erfindet sie sich als erzählendes System neu, indem die Konzepte von Interkulturalität, Globalisierung und einer geographisch nicht mehr fixierbaren ‚Weltliteratur‘ geschärft werden. (Bohley & Schöll, 2011, 12-13)

Nach den 1990er Jahren, in denen noch eine große Euphorie hinsichtlich der vielfältigen Möglichkeiten von Globalisierungsprozessen, insbesondere auch deren massenmediale Vermittlung, gegeben war, lässt sich infolge verschiedener Krisen und Zusammenbrüche nun eine distanziertere und skeptischere Wahrnehmung der Globalisierung feststellen.

Die Zeitspanne der 90er bindet, massenmedial und weltweit ermittelt, mit großen, meist von Gewalt bestimmten Ereigniskomplexen extrem die Aufmerksamkeit des Publikums, der Mächtigen, der Autoren, der Teilnehmer am literarischen Leben. [...]. Die Berichterstattung darüber [z.B. der Golfkrieg, der Aufstieg der Vereinigten Staaten] wie die Propaganda dringen, auch quantitativ, prinzipiell über die gleichen Medien zum Publikum wie nationale politische Ereignisse, Sport, Skandale, Katastrophen, Arbeitslosigkeit: Über Presse, Hörfunk, Fernsehen, Videos, zunehmend auch über das Internet. Der Begriff der Globalisierung verwischt dabei die Fronten: rauschhaft attraktiv für Manager und Intellektuelle im Hinblick auf die Möglichkeiten weltweiter Kommunikation, ausschließend und sozial weiter hinunterdrückend für die, denen die neuen Wege nicht zugänglich sind. (Barner, 2006, 943)

Wilfried Barners Einschätzung nach wären Literaturen „an diesen globalen Auseinandersetzungen gewiß nur minimal beteiligt“ (Barner, 2006, 943); dieser Diagnose kann ich mich nur bedingt anschließen. Vorderhand könnte man natürlich zu dem Schluss kommen, dass nur relativ wenige Texte sich explizit mit Globalisierung befassen. Geht man jedoch einen Schritt weiter, findet man Globalisierung sowohl in der Auswahl der Sujets, in der Konstruktion der Charaktere als „globalisierte Typen“ als auch auf der narratologischen Ebene – konkret im literarischen Umgang mit Zeit und Raum reflektiert wieder. Insofern beteiligen sich viele Texte an globalen Auseinandersetzungen, wenn auch zuweilen zunächst äußerst implizit und subtil.

Meine Analyse konzentriert sich auf Texte österreichischer AutorInnen, die zumeist auf zahlreiche internationale Erfahrungen zurückblicken können, deren Œuvre

jedoch nicht im klassischen Sinn der transkulturellen bzw. transnationalen Gegenwartsliteratur zugeordnet werden kann.<sup>13</sup> Ihre Romane sind jedoch Beispiele für eine transeuropäische und kosmopolitische Perspektive, die interessante Wechselspiele zwischen Lokalem und Globalem aufzeigt.

Der deutsche Soziologe Ulrich Beck summiert unter Globalisierung all jene „Prozesse, in deren Folge die Nationalstaaten und ihre Souveränität durch transnationale Akteure, ihre Machtchancen, Orientierungen, Identitäten und Netzwerke querverbunden werden“ (Beck, 1998, 28). Lokalisierung wird dem Begriff der Globalisierung oftmals gegenübergestellt, wobei ich wie schon angerissen den Glokalisierungsbegriff nach Robertson wesentlich fruchtbarer finde. Tendenzen der Heterogenisierung werden oft dem Lokalen zugeordnet, während man das Globale mit einem fortschreitenden Prozess der Homogenisierung verbindet. Man ist sich jedoch quer durch alle Disziplinen uneins über eine präzise Begriffsbestimmung des weitreichenden Globalisierungsbegriffs; wie auch in den Literaturwissenschaften:

„Globalisierung“ ist, im Gegensatz zur „Weltliteratur“ oder auch „Interkulturalität“, noch kein breit eingeführter oder gar terminologisch abgesicherter Begriff der Literaturwissenschaft. (Blaschke, 2010, 42)

Einig ist sich die Forschung verschiedener Disziplinen hinsichtlich des Begriffs der Globalisierung<sup>14</sup> bislang lediglich in einer gewissen Ratlosigkeit, was eine konkrete Definition betrifft. Besonders die Vielzahl der unterschiedlichen Prozesse (Hellström & Platen, 2008, 7), die Globalisierung kennzeichnen, erschwert die Begriffsbestimmung. Übereinstimmung scheint nur hinsichtlich der massiven Auswirkungen des Globalisierungsprozesses in allen Lebensbereichen zu bestehen: „Betroffen sind [...] Lebensstile, Mentalitäten, (neue) Gewohnheiten, psychische und soziale Situationen sowie gesellschaftliche, politische, gar wissenschaftstheoretische Verortungen“ (Hellström & Platen, 2008, 8). Die Untersuchung dieser Auswirkungen auf das irritierte (literarische) Individuum scheint auch ein großes Potential für neue Diskurse innerhalb der Literaturwissenschaften zu bergen, woran ich mich mit diesem Projekt beteiligen möchte.

---

<sup>13</sup> Vgl. Meyer, 2012.

Auch Wilhelm Amann, Georg Mein & Rolf Parr gehen in ihren Vorüberlegungen zu einem als komplex verstandenen Beziehungsverhältnis von Gegenwartsliteratur und Globalisierung auf den problematischen epistemologischen Status von „Globalisierung“ ein und folgern, dass der Kulturwissenschaft derzeit noch keine „wohldefinierte und schon gar keine eingespielte Terminologie“ (Amann, Mein & Parr, 2010, 7) zur Verfügung stehe.

Die Suche nach einem kleinsten gemeinsamen Vielfachen erbrachte leere Mengen, der Rückgriff auf vorwissenschaftliche Anschauungsformen von Globalisierung führte lediglich zur diffusen Vorstellung eines „weltweiten Bedingungsgeflechts, in dem letztlich alles mit allem irgendwie zu tun hat“, eine Vorstellung, die dann mit schöner Regelmäßigkeit in interdiskursiv-symbolischen Formulierungen realisiert wurde („weltumspannende Netze“, „transkontinentale Verlinkungen“, „global player“). (Amann et al., 2010, 8)

Doch eben diese beklagte „Diffusion“ scheint ein wesentliches Merkmal der Globalisierung zu sein, das es weniger zu bedauern gilt, als anzuerkennen und zu analysieren. Für diese Aufgabe scheint gerade die Literaturwissenschaft und ihre Handwerkzeuge zur Interpretation von Narrativen geeignet zu sein. Entscheidend bei diesem Vorgehen ist einerseits die Vergegenwärtigung dominierender und einflussreicher Bereiche wie der Ökonomie und andererseits aber auch die Reichweite von poetischer Fiktion und ihre Wechselwirkung mit gesellschaftlicher Realität; insbesondere deren Auswirkung auf ein irritiertes Individuum.

Insofern beteilige ich mich an einem „Zugang zur Globalisierung in der Literatur, der an der Auswirkung von Globalisierung in den einzelnen Texten (und eben weniger an der Meta-Perspektive einer Verbreitung etwa von Genres in der longue durée) interessiert ist“ (Blaschke, 2010, 92). Dabei sind es die spezifischen Raum- und Zeitzusammenhänge und ihre Wechselwirkung mit den thematisch-motivischen Rastern der Narrative, die ich ins Zentrum der Untersuchung rücken möchte.

Während Bernd Blaschke zwei Zugangsweisen zur Analyse globalisierter Literatur anbietet, legt Oliver Kohns drei Analysemöglichkeiten offen:

Ausgehend von diesem Befund – die Wahrnehmung des Romans als global übersetzbare und insofern globalisiertes Genre – bieten sich mindestens drei Möglichkeiten der weiteren Untersuchung. Man kann erstens die institutionellen und ökonomischen Bedingungen erforschen, die eine globale Verbreitung moderner Literatur möglich gemacht haben und weiter ermöglichen. Man kann zweitens nach dem Globalen als Thema im modernen Roman forschen und also

danach fragen, in wie weit Prozesse der „Globalisierung“ von literarischen Texten reflektiert werden. Drittens gibt es aber auch noch die Möglichkeit danach zu fragen, inwiefern Romane eine bestimmte Imagination von Globalisierung zuallererst ermöglichen – und insofern an der Produktion von Globalisierung teilhaben, die, wenn es sie denn gibt, einen inhärent imaginären Charakter hat. (Kohns, 2010, 180)

Anhand dieses Spektrums geht es mir zuallererst um das Globale und dadurch immer auch um das Regionale als Thema im Roman seit 2000, wobei ich die Variablen Raum und Zeit und ihre Verschmelzung in Zeiträume in ihrer Verbindung zum Thema des zu analysierenden Textes lesen werde. Dennoch möchte ich darauf hinweisen, dass es für mich keineswegs möglich scheint, Prozesse der Globalisierung in Narrativen als eindimensionale Reflexionen zu betrachten. Vielmehr sehe ich im Schreiben selbst wie auch in der Lektüre eine zwangsläufige Teilhabe an der Produktion von Globalisierung. Diese Annahmen lassen sich durchaus auch in Diskussionen rund um den *spatial turn* einordnen.

Auf Basis dieser Vorüberlegungen definiere ich für meine Analyse globalisierte Literatur wie folgt: Globalisierte neueste Gegenwartsliteratur reflektiert und prägt Globalisierung, indem sie Globalisierungsmerkmale, -prozesse und -folgen seit etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts thematisiert. Beispiele dafür sind vermehrte Raumbewegungen und erhöhte Mobilität (Flucht und Fluchtmöglichkeit), neue Kommunikationsformen, eine intensivierte soziale, wirtschaftliche und kulturelle Vernetztheit jenseits der Grenzen des Nationalstaates, Wirtschaftskrisen, globaler Terror, soziale Ungleichheit und individuelle Isoliertheit in einer zunehmend virtuellen und raumlosen Welt, etc. Da von einer Irritation des Individuums durch Globalisierungsphänomene ausgegangen wird, kommt in der literarischen Reflexion dieser Prozesse den Auswirkungen dieser Entwicklungen auf das individuelle Subjekt und seiner (globalisierten) Autonomie besondere Bedeutung zu. Dabei setzt sich die globalisierte Gegenwartsliteratur in hohem Maße mit den Elementen des Raums und der Zeit auf einer formalen und inhaltlichen Ebene auseinander. Die zwei Variablen werden in ihren Repräsentationsformen erweitert, neu definiert und verstärkt miteinander in Bezug gesetzt. Diese bewusste und differenzierte Auseinandersetzung mit lokaler und globaler Räumlichkeit und Zeitlichkeit findet ihren Ausdruck häufig durch eine große Vielfalt an sprachlich-stilistischen Mitteln und Darstellungsformen. In der Analyse dieser

Texte als globalisierte Literatur gilt es dabei das Wechselspiel zwischen thematischen und narratologischen Merkmalen zu beleuchten. Insofern wird „Globalisierte Literatur“ auch als eine Art der Lektüre gehandelt, deren Ziel es ist, unter diesem Blickwinkel neue Ergebnisse zutage treten zu lassen.

## **2.2. Das Globalisierungsmoment in der österreichischen Literatur**

„Meine heimat ist Österreich, mein vaterland europa, mein wohnort Malmö [...]“ (Artmann, 1964). Mit diesen geografischen Verortungen und Zugehörigkeitsbeschreibungen beginnt Artmanns lyrische Auseinandersetzung mit Österreich in *meine heimat*. Schon in den 60ern thematisiert der vor allem für seine innovative Dialektdichtung bekannte Schriftsteller seine Herkunft in einem globalisierten Umfeld. Dabei stehen vor allem die Beziehungen Österreichs mit Europa und der Welt im Vordergrund.

[...] getauft zu St. Lorenz, geschieden in Klagenfurt, in Polen poetisch, in Paris ein atmer, in Berlin schwebend, in Rom eher scheu, in London ein vogel, in Bremen ein regentropfen, in Venedig ein ankommender brief, in Zaragoza eine wartende zuendschnur, in Wien ein teller mit sprünigen, geboren in der luft,[...] mit lissabonerinnen über stiegen gekrochen, auf tourainerinnen den morgen erwartet, mit glasgowerinnen explodiert und durchs dach geflogen, catanesinnen verraten, kairenserinnen bestuerzt, bernerinnen vergöttert, an pragerinnen herangetreten, grüssgott gesagt [...]. (Artmann, 1964)

Nach der Wiener Gruppe, zu der auch H.C. Artmann gehörte, und ihren Zeitgenossen Peter Handke, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek & Co hat ein bedeutender Zweig der österreichischen Literatur ein sprachlich konventionelleres Erzählen als Medium für sich entdeckt. Diese neuen Romane sind jedoch keineswegs formal uninteressante Gebilde, die einen Rückschritt oder eine Opposition zur Avant-Garde darstellen. Vielmehr hat sich beginnend in den 1990ern eine Generation von AutorInnen entwickelt, die die Komplexität ihrer Inhalte vermehrt über die Variablen Raum und Zeit auf der Handlungssachse beziehen. Über Geschichten, die sich der österreichischen und globalen Geschichte an ihren Rändern widmet und über ein Personal, das sich überaus mobil in Raum und Zeit bewegt, wird somit ein neuer und innovativer literarischer Zugang geschaffen.

Anhand von vier repräsentativen Romanen aus der ersten Dekade der 2000er Jahre möchte ich belegen, dass die österreichische Literatur keineswegs eine Stagnation

oder gar einen Rückschritt erfahren hat. Über eine narratologische Analyse, die die Variablen Raum und Zeit miteinander in Bezug setzt, ist eine Tendenz zu einer vermehrt globalisierten Auseinandersetzung mit der österreichischen Geschichte, vor allem mit bislang eher marginalisierten Geschichten, und Politik auszumachen. Die zunehmende Globalisierung der literarischen Schauplätze allein ist zunächst natürlich eine relativ vorhersehbare Entwicklung, die auch schon in den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts eingesetzt hat: „In the 1970s Austrian literature goes the way of the world. Authors travel the globe and then send their heroes to the countries they themselves have visited“ (Schmidt-Dengler, 1999, 119). Daher möchte ich mich in meinem Zugang mit der Frage auseinandersetzen, wie die österreichische Literatur seit 2000 diese Globalisierung verhandelt hat. Wie werden Raum und Zeit eingesetzt und definiert, um eine globalisierte Welt zu konstruieren, und wo positionieren die SchriftstellerInnen ihre Texte damit in der öffentlichen Debatte? Im Folgenden erwarte ich mir Ergebnisse, die im Besonderen auch den spezifischen Zugang der AutorInnen zu Österreich, seiner Politik und Geschichte in seiner Beziehung zu Europa und der Welt erschließen.

Da meine Texte Beispiele aus der neuesten österreichischen Gegenwartsliteratur sind und die Auseinandersetzung mit dem Herkunftsland Österreich für die Figuren in den Texten eine intensive und umfassende ist, möchte ich einen knappen Abriss über einige Charakteristika der österreichischen Literatur bieten.<sup>15</sup>

Diskussionen über Zuordnungen zur österreichischen Literaturgeschichte, deren geschichtlicher Hintergrund sich maßgeblich vom restlichen deutschsprachigen Raum unterscheidet (Banoun, 2012, 215), sind ebenso diffizil wie auch fruchtbar.

Wegen einer komplexen Geschichte, die jeweils mit starken geopolitischen Veränderungen einhergeht, ist das Thema „österreichische Literatur“ heikel und die Inhalte einer österreichischen Literaturgeschichte nicht einfach zu bestimmen: „Musterfälle“ für eine schwierige Einordnung in eine nationale, nicht nur deutschsprachige Literaturgeschichte sind Kafka, Brod, Rilke, Roth, Celan. (Banoun, 2012, 215)

Aus der Debatte, was die österreichische Literatur charakterisiere, sind zahlreiche Kontroversen hervorgegangen (Schnell, 2003, 480). Es gibt dabei zwei besonders häufig

---

<sup>15</sup> Weitere Abhandlungen zur österreichischen Literatur bzw. Gegenwartsliteratur vgl.: Aspetsberger, 2003; Boehringer und Hochreiter, 2011; Landerl, 2005; Rothschild, 1992; Schmidt-Dengler, 2007; Schmidt-Dengler, 2012; Thuswaldner, 1995; Zeyringer, 2001.

genannte Merkmale. Zum einen ist dies eine besondere und intensive Form der Kritik und Auseinandersetzung mit dem eigenen Herkunftsland, also mit Österreich. Zum anderen scheint für viele die Diversität und Qualität der österreichischen Literatur im Verhältnis zur Größe des Landes bemerkenswert zu sein (Schnell, 2003, 480).

Seit den Anfängen der Zweiten Republik, und besonders stark seit Mitte der 1980er Jahre nach der Waldheim-Affäre, lässt sich eine Verselbständigung eines Teils der österreichischen Literatur als „Nationalliteratur“ (wieder) spüren.

Sowohl in den Themen, in der Selbstdarstellung wie in der Rezeption erscheinen einige Autoren als Vertreter einer Literatur, die sich fast problemlos als spezifisch österreichisch bezeichnen lässt, so Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek. Durch die Kritik, die diese sogenannten „Nestbeschmutzer“ an ihrem eigenen Land, an der Vergangenheit und an der aktuellen Politik üben, erscheint Österreich zugleich als Teil des deutschsprachigen Raums und als Nation mit einer eigenen Literatur, was aber wiederum die Gefahr einer Isolierung, ja Abkapselung mit sich bringt. (Banoun, 2012, 216)

Die Tradition der „Nestbeschmutzung“ hat mit literarischen Größen wie Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek ihren Höhepunkt erreicht und der österreichischen Literatur den Ruf verliehen, aus der Negation heraus ihre Produktivität und Kreativität zu beziehen.

Was an den genannten Autoren und ihren Werken dennoch das spezifisch „Österreichische“ sein mag, lässt sich allenfalls als eine Art Negationsbewegung beschreiben: gegen Tradition, Konvention, Partnerschaft, Einvernehmen. Diese Negationsbewegung hat viele Ausdrucksformen gefunden: Hass und Erhabenheit, Flucht und Flüchtigkeit, Dissidenz und Divergenz. (Schnell, 2003, 482)

Der Unterschied zu dieser Linie der Auseinandersetzung mit Österreich, die in ihrer Obsession von Franz Haas als „austriakisches Autismus“ (Haas, 2000, 213) bezeichnet wurde, besteht bei der Generation der AutorInnen, die um bzw. nach 1950 geboren wurde und nun nach der Jahrtausendwende schon auf ein weit verbreitetes Œuvre zurückblicken darf, in einer ent-ideologisierteren, differenzierteren und sprachlich ruhigeren Verhandlung des Österreichischen im Globalen. Die Art Kritik zu üben hat sich also stark verändert, wie sich an meinen Beispielen festmachen lässt.

Dieser Umbruch und Generationenwechsel nahm seinen Ausgangspunkt in den globalisierungseuphorischen 1990ern.

Ostentativ wurde, um ein paar Jahre verschoben, eine schon wartende junge Garde österreichischer Autoren präsentiert, als im Jahr 1995 Österreich Schwerpunktland der Frankfurter Buchmesse war, wenige Monate nach dem Votum für den Beitritt zur Europäischen Union. [...]. Im Vordergrund standen

jetzt nicht Jandl, Mayröcker oder Jelinek, sondern – neben [Robert] Menasse – Gstrein, Haslinger, Köhlmeier, Schneider und Schrott. Was als „Aufbruch“ jüngerer österreichischer Autoren empfunden wurde, besaß als atmosphärischen Hintergrund politischer Art zugleich jene Protestwellen, die sich gegen Rechtsradikalismus und insbesondere gegen die Reizfigur Jörg Haider richteten. (Barner, 2006, 947)

Diese zwei maßgeblichen innen- wie außenpolitischen Entwicklungen, also der Aufstieg des Jörg Haider und der FPÖ sowie der EU-Beitritt Österreichs sind zwei Beispiele inwieweit Lokales und Globales (in diesem Falle Europäisches) Einfluss nehmen. Das Zusammenspiel lokaler und globaler Faktoren bzw. auch zwischen nationalen und supranationalen Faktoren lässt sich schließlich etwa in den EU-Sanktionen gegen Österreich zur Zeit der Regierungsbeteiligung der FPÖ feststellen. Ähnliche Zusammenspiele zwischen Lokalem und Globalem können in der österreichischen Gegenwartsliteratur ausgemacht werden. Wie Bernard Banoun in einem Aufsatz über Josef Winkler eine gleichzeitige Konzentration aufs Heimatliche, aufs Lokale und aufs Globale identifiziert, stelle ich ähnliche Tendenzen bei meinen Beispielen fest.

Bei ihm [Josef Winkler] lässt sich die Spannung zwischen Lokalem und Globalem, Nähe und Ferne feststellen und dabei die Besonderheit eines Blicks untersuchen, den man zwar allgemein als postkolonial bezeichnen möchte, der aber eher zu einer positiven Bestimmung dessen dienen soll, was dieses Postkoloniale auch sein könnte. (Banoun, 2012, 218)

Das „Anderswo“ wird dabei weder idealisiert noch kommt es zur völligen Negation lokaler Verwurzelung. Die Fremderfahrung ist nur mit simultaner Beschäftigung der Herkunft denkbar (Banoun, 2012, 226). Auch Wendelin Schmidt-Dengler konstatierte diese Entwicklungen in der österreichischen Gegenwartsliteratur.

Gereist wird viel in der Literatur, und es scheint, als ob man in alle Weltteile aufbrechen wolle, um der Enge zu entkommen. Doch im Zentrum steht immer Österreich, gleichgültig wohin man fährt. [...] . Erst aus der Ferne wird Österreich in seiner Besonderheit wahrnehmbar, ein Muster, das Thomas Bernhard in nahezu allen seine Büchern angewendet hat. (Schmidt-Dengler, 2007, 11)

Thomas Bernhard wird hier von Schmidt-Dengler zum Prototypen des Österreich-kritischen Schriftstellers erhoben – eine Darstellung, die trotz einer gewissen Berechtigung, häufig gewählt wird und nicht unproblematisch ist. Die Fixierung der österreichischen Literaturwissenschaft auf Bernhard, und auch Jelinek, führt zu einer

Vernachlässigung anderer AutorInnen derselben Generation wie auch zu einer Unterbewertung der folgenden Generationen, die sich in ihren Werken auf vielfältige Weise vom schweren literarischen Erbe Bernhards und Jelineks abzusetzen versuchen. Österreich-Kritik wird zwar seit 2000 weniger laut, anklagend und rundumschlagend geübt, eine neue Generation etablierter AutorInnen wie Haslinger, Menasse, Köhlmeier und Streeruwitz findet jedoch sehr differenzierte narratologische Konzepte, in denen schwierige Themen der österreichischen Gesellschaft wie Antisemitismus, Ausländerfeindlichkeit und Rassismus durchwegs behandelt und an globale Debatten geknüpft dargestellt werden. Im Gegensatz zur vornehmlichen Beschäftigung der Texte noch Anfang der 80er mit Räumen der Provinz, scheinen nun die Muster, die sich aus den drei Punkten „Provinz, Großstadt und Welt“ (Schmidt-Dengler, 2007, 12) ergeben, vielversprechende Interpretationsansätze zu bieten.

Bei gleichzeitiger Globalisierung der Romane durch die Verbindung lokaler und globaler Komponenten ist also eine intensive Beschäftigung mit Österreich und der österreichischen Geschichte identifizierbar.

In recent years, the Austrian literary scene has seen an increasing number of contemporary novels dealing with the Nazi past and its impact on the generations born after 1945. It is particularly striking that the majority of Austrian authors who have addressed the topic since the turn of the millennium have chosen the genre of the family novel to show the effects World War II has had on their protagonists' lives. (Hamidouche, 2011, 188)

Der „neue Blick auf die Historie“ in der österreichischen Literatur, wie etwa in Arno Geigers *Es geht uns gut* (2005), wird oftmals „aus der Dokumentation“ heraus eröffnet (Schmidt-Dengler, 2007, 13).

Diese Texte agieren auch nicht mehr in dem geschichtsfreien Raum, in dem die Avantgarde ihr Zuhause hatte und in den so viele österreichische Autoren gerne Zuflucht nahmen, eine Geschichtslosigkeit, die auch von einigen Texten Bernhards und Handkes suggeriert wird. Sie versuchen vielmehr, den geschichtlichen Augenblick auf verschiedene Weise zu rekonstruieren und zugleich zu bestätigen, dass wir der Geschichte nicht entrinnen können. (Schmidt-Dengler, 2007, 13)

Die gewählten Romanbeispiele können auch als Anschreiben gegen die Geschichtslosigkeit gelesen werden, stellen allerdings keine klassischen Familienromane im eigentlichen Sinne dar, sondern präsentieren höchst alternative Familienmodelle, die stark durch globalisierte Räumlichkeitsbewegungen geprägt sind. Durch eine Analyse der

ZeitRäume auf narrativer und thematischer Ebene werden diese Räumlichkeitsbewegungen überprüft und analysierbar gemacht.

In der Literaturwissenschaft wird derzeit hauptsächlich die noch unzureichende bzw. diffuse Definition der Vielzahl globaler Prozesse beklagt,<sup>16</sup> die Forschungslage zum Verhältnis von Gegenwartsliteratur und Globalisierung ist bislang noch dürftig. Auch die Studien zur österreichischen Literatur bilden dabei keine Ausnahme. Bisherige Untersuchungen, an die ich anknüpfen möchte, konzentrierten sich hauptsächlich auf den Befund einer steigenden Internationalisierung der Orte. Doch mittlerweile ist weniger die schiere Tatsache, dass die neuere österreichische Literatur schon seit den 1970ern unter anderem durch die Internationalisierung ihrer literarischen Schauplätze zusehends globalisiert wird<sup>17</sup> bemerkenswert, sondern vielmehr wie sich die literarische Umsetzung dieses Phänomens konkret gestaltet und welche Implikationen diese Befunde schließlich für das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft bzw. Literaturwissenschaft und Geschichtswissenschaft haben. Das Globalisierungsmoment der österreichischen Literatur verorte ich daher auch nicht in der Beobachtung, dass gegenwärtige Romanhelden vermehrt um den Globus reisen, sondern in der intensiven Auseinandersetzung mit diesen zeiträumlichen Bewegungen, ihren Intentionen und Konsequenzen für das Lokale und das Globale im Roman nach 2000.

---

<sup>16</sup> Vgl. Hellström und Platen, 2008, 8; Amann, Mein und Parr, 2010, 7; Blaschke, 2010, 42.

<sup>17</sup> Vgl. Schmidt-Dengler, 2007, 11; Alker, 2005.

### 3. Eine Theorie der ZeitRäume in globalisierter Gegenwartsliteratur

#### 3.1. Raum

##### 3.1.1. Der spatial turn: Begriffsbestimmung und Charakteristika neuer Raumparadigmen

Die Mitte der 1980er Jahre markierte den Beginn einer folgenreichen Neubewertung des Raumbegriffs in den Kultur- und Sozialwissenschaften<sup>18</sup>. Der in den letzten 30 bis 40 Jahren entstandene *spatial turn* (bzw. *topological turn* oder *topographical turn*<sup>19</sup>) ist in seiner Begriffsbestimmung, seinen Strömungen und Überzeugungen jedoch beinahe ebenso schwierig zu fassen wie Globalisierung selbst. Grundsätzlich sind zwei in ihren Ansprüchen sehr unterschiedliche Raumperspektiven auszumachen:

Das deutlichste Spannungsfeld besteht jedoch zwischen politischen (postkolonialen) Raumperspektiven, die Raum von Herrschaft und Macht durchzogen sehen und auf eurozentrismus-kritische Umkartierungen von Zentrum und Peripherie hinarbeiten, und deutschsprachigen Ansätzen, die eher lapidar erklären: „Spatial turn: das heißt [...] lediglich: gesteigerte Aufmerksamkeit für die räumliche Seite der geschichtlichen Welt – nicht mehr, aber auch nicht weniger“ [(Schlögel, 2003, 68)]. (Bachmann-Medick, 2009a, 285)

In diesem Spannungsfeld möchte ich meinen Zugang zum Raum<sup>20</sup> im Bereich der politischen (postkolonialen) Raumperspektiven ansiedeln, die dem Verhältnis von Zentrum und Peripherie eine vermehrte Aufmerksamkeit erfahren lassen. Alle vier Primärtexte verhalten sich hinsichtlich ihrer literarischen Diskussion dieses Themas unterschiedlich. Doch eint sie die deutliche Intention, marginale Räume einzubeziehen und in Folge auch Raumgeschichte umzudichten.

Bachmann-Medick ordnet den *topographical turn* als eine „Unterströmung des spatial turn“ ein, der sich vor allem für die „Repräsentationstechniken und Repräsentationsformen“ (Bachmann-Medick, 2009a, 299) des Raumes interessiert. Stephan Günzel führt diesen Ansatz noch differenzierter aus, wenn er beim topographical

---

<sup>18</sup> Vgl. Bachmann-Medick, 2009a, 286.

<sup>19</sup> Zu den konzeptuellen Unterschieden vgl. Günzel, 2008.

<sup>20</sup> Zur philosophischen Begriffsgeschichte des Raums vgl. Günzel, 2005.

turn zwischen den Hauptanliegen der *Cultural Studies* und der Kulturwissenschaft(en) unterscheidet:

Gegenüber den anglophonen *Cultural Studies*, denen es im Hinblick auf Räumlichkeit vornehmlich um Fragen des Verstehens anderer Kulturen gehe, zeichneten sich die Kulturwissenschaften hierzulande dadurch aus, dass etwa technische Verfahren der Raumvermessung im Vordergrund stehen. (Günzel, 2008, 223)

Der *topological turn* unterscheidet sich wiederum von anderen Raumparadigmen insofern, als dass er sich – im Gegensatz zum *spatial turn* – „vom Raum abwendet, um Räumlichkeit in den Blick zu nehmen“ (Günzel, 2008, 221). Die starre Variable „Raum“ in ihren Bezügen zur Geopolitik der (Vor-)Kriegszeit wird in Beziehung zu einem weiter gefassten Konzept der „Räumlichkeit“ gesetzt. Räumlichkeit suggeriert in diesem Zusammenhang „Koexistenz – also auch: Pluralität, Offenheit, Beweglichkeit, Korrelation“ (Ritzer, 2012, 20). Die *topologische Wende* konzentriert sich im räumlichen Denken also auf das „spezifisch Neue gegenüber einer bloßen Aufwertung der Kategorie Raum“ (Günzel, 2008, 221), wobei Vorstellungen von „Räumlichkeit“ immer kulturhistorisch und wissenschaftsgeschichtlich bedingt sind und den Blick auf den Raum bestimmen (Günzel, 2005, 88). Ich selbst möchte meine Arbeit und mein Raumverständnis zuallererst auf den Annahmen des *spatial turn* begründen, da mir dieser Begriff vor allem aufgrund seines politischen Anspruches und seines sehr kritischen Raumverständnisses am weitesten reicht.

Trotz der gesteigerten Aufmerksamkeit, die der Raum im *spatial turn* erfährt, und in dessen Folge auch eine Verräumlichung der Wahrnehmung eintritt, gilt es dabei, zwei vorerst gegensätzlich erscheinende Entwicklungen, nämlich die zunehmende Verräumlichung einerseits und die Ent-Ortung andererseits, zu beachten. Trotz oder auch gerade aufgrund der Rückkehr des Raums als Analysekategorie in Zeiten der ökonomischen Globalisierung ist auch das „gleichzeitige Phänomen der globalen Enträumlichung und Entortung“ (Bachmann-Medick, 2009a, 287) nicht zu übersehen. Raumvorstellungen müssen insbesondere in Zeiten, in denen Gemeinschaften sich vorderhand vom „Pramat des Lokalen“, also ihrer „Ortsgebundenheit“ (Meyrowitz, 1998, 186) zusehends lösen, gedacht werden. Raumwahrnehmungen werden dadurch zunehmend komplexer und abstrakter, was wissenschaftliche Modelle erfordert, die

dieser Komplexität gerecht werden. Dies bedeutet, dass auch für die entstehende literaturwissenschaftliche Raumperspektive „dieses Spannungsverhältnis zwischen Auflösung und Wiederkehr des Raums zur Herausforderung einer kritischen Raumreflexion“ (Bachmann-Medick, 2009a, 288) werden muss; wozu sich meiner Meinung nach Robertsons Glokalisierungstheorie hervorragend eignet.

Für im *spatial turn* fundierte literaturwissenschaftliche Analysen braucht es einen Prozess des „geopolitischen Re-mapping“ (Bachmann-Medick, 2009a, 294). Um die „Einschreibungen und Aufladungen des Raums“ und die „Überschneidungen durch die Gleichzeitigkeit von ungleichen Räumen und Territorien“ zu erfassen, werden „somit strategisch-methodische Verfahren“ benötigt, damit derartig „komplexe imaginative Räume“ (Bachmann-Medick, 2009a, 295-296) adäquat analysiert werden können. Durch die Koppelung der Variable Zeit an die Variable Raum und das Herausarbeiten von ZeitRäumen erhoffe ich mir den Herausforderungen dieser „Gleichzeitigkeit“ im *spatial turn* gerecht zu werden.<sup>21</sup> Mein Ansatz der Analyse von ZeitRäumen bemüht sich um eine literarische Kartierung neuer Repräsentationsformen von Räumen; immer im Bewusstsein der perspektivischen und damit zeitgebundenen Raumwahrnehmung durch Erzählinstanz und Figuren.

### **3.1.2. Ort vs. Raum**

Eine grundlegende Begriffsunterscheidung muss vorerst zwischen dem „Ort“ und dem „Raum“ vorgenommen werden; zwei Begriffe, die oft fälschlicherweise als Synonyme gehandelt werden. In meiner folgenden Definition von Raum und Ort beziehe ich mich einerseits auf den französischen Historiker, Soziologen und Kulturphilosophen Michel de Certeau und davon ausgehend dann auf die Ausführungen des österreichischen Literaturwissenschaftlers Stefan Alkers.

Nach de Certeau (1984) ist ein Ort durch eine bestimmte Stabilität definiert. Er vereint eine Ordnung, nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden; eine momentane Konstellation von festen Punkten. Ein Raum entsteht dann, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität von Zeit miteinander in

---

<sup>21</sup> Auch Tim Mehigan und Alan Corkhill kommen im Vorwort ihres Sammelbandes *Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne* zu dem Schluss, „dass bei der Neuüberdenkung des Raumthemas zeitliche Parameter auch weiterhin zentral bleiben“ (Mehigan und J. Corkhill, 2013, 9).

Verbindung bringt. Der Raum ist demzufolge ein Geflecht von beweglichen Elementen; also ein Ort, mit dem man etwas macht. „In short, space is a practiced place“ (de Certeau, 1984, 117). Außerdem unterscheidet de Certeau zwischen einer Objekt-Fixierung des Ortes und einer Subjekt-Fixierung des Raums. Die Erzeugung des Raums ist also immer an Handlungen (von historischen Subjekten) geknüpft (de Certeau, 1984, 117-118). Für meine Herangehensweise ist dabei vor allem de Certeaus Verständnis von Subjekt und Zeit für den Raum wichtig; also dass dem Raum selbst schon der Faktor Zeit inhärent ist und das historische Subjekt den Raum mitkonstruiert. Überdies verweist de Certeau explizit auf die Leistung von Narrativen, Orte in Räume und Räume in Orte zu transformieren.

Alker hingegen bezieht sich in seiner Begriffsbestimmung der beiden Termini insbesondere auf das Wesensmerkmal der Individualität bzw. der Austauschbarkeit:

Während Räume aufgrund bestimmter Merkmale vergleichbar und austauschbar sind, zeichnen sich Orte durch ihr einmaliges Vorkommen aus: ein Ort besitzt im Unterschied zum Raum, überspitzt formuliert, etwas wie Individualität. Während es zum Wesen des Symbols gehört, dass mehrere Räume die gleiche Geltung als Bild beanspruchen dürfen, steht der Ort für sich selbst – und das nicht nur vor einer durchaus möglichen symbolischen Aufladung, sondern auch danach. (Alker, 2005, 22)

Gerade in der symbolischen Funktion des Raumes sehe ich aber hohes Potential für umfangreichere und weiter greifende Ergebnisse. Im Folgenden stütze ich mich in meiner Interpretation daher zunächst auf einen prozesshaften, dynamischen, perspektivischen und sozial konstruierten Raumbegriff.<sup>22</sup> Orte sind in meiner Raumdiskussion als konkrete und statische Sub-Einheiten von Räumen zu verstehen. Jeder literarische Ort kann demzufolge auch als Raum gelesen werden.

An Alkers Definitionen anknüpfend, möchte ich den Ort als engere und konkretere Verwirklichung eines Raums betrachten. Der Ort wird somit zu einer bestimmten Realisation und griffigeren Manifestation des Raums. In Alkers Worten: „Der Ort kann als spezifische Ausformung der Substanz Raum betrachtet werden – als eine, deren Substanz auf individueller Bestimmtheit beruht“ (Alker, 2005, 29). Somit ist der Ort laut Alker „nicht austauschbar“, sondern eben „bestimmt und festzumachen“ (Alker, 2005, 23). Ein Aspekt, den ich in Stefan Alkers Poetik des Ortes vermisste, ist das

---

<sup>22</sup> Vgl. Bachmann-Medick, 2009a, 289; Löw, 2001, 263.

politische und postkoloniale Wesensmerkmal der räumlichen Prozesshaftigkeit. In diesem Sinne möchte ich internationale Orte als prozesshafte, sozial konstruierte Räume analysieren und nicht als statische Plätze.

Raum meint soziale Produktion von Raum als einem vielschichtigen und oft widersprüchlichen gesellschaftlichen Prozess, eine spezifische Verortung kultureller Praktiken, eine Dynamik sozialer Beziehungen, die auf die Veränderbarkeit von Raum hindeuten. (Bachmann-Medick, 2009a, 288f)

Von dieser Herangehensweise erhoffe ich mir in der Denkart des *spatial turn* das Hervorgehen eines kritischeren und weiter tragenden Raumverständnisses in der Literaturwissenschaft. In der Ablehnung vom Raum als rein physisch-territorialen Begriff und durch das Begreifen des Raumes als relationale, gestaltbare und konstruierte Analyseeinheit wird „die Verflechtung von Raum und Macht zu einer wichtigen Untersuchungsachse“ (Bachmann-Medick, 2009a, 292).

Auf der erzähltextanalytischen Achse möchte ich darauf hinweisen, dass sich meine Untersuchung weniger auf den Erzählraum, als viel mehr auf den Handlungsräum konzentriert. „[Der Handlungsräum] definiert den Ort oder die Orte, wo die Figuren agieren und die Geschehnisse stattfinden“, wohingegen der Erzählraum den Ort darstellt, „an dem sich der Erzähler aufhält und von dem aus er erzählt“ (Lahn, Meister & Aumüller, 2008, 248). Eine weitere methodische Überlegung zur erzähltechnischen Raumanalyse ist die Bedeutung des vorerst beschreibend agierenden Verfahrens, „weil sonst die Komplexität der Raumgestaltung leicht durch eine vorschnelle Gesamtinterpretation verdeckt werden kann“ (Lahn et al., 2008, 248). Zunächst werden die relevanten ZeitRäume also deskriptiv erfasst und gefiltert, um danach auf der interpretatorischen Ebene zu agieren.

### **3.2. Zeit**

#### **3.2.1. Veränderte Zusammenhänge der temporalen Trias Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft**

Drei renommierte WissenschaftlerInnen haben sich in den letzten Jahren vermehrt mit der Beschreibung veränderter Entwicklungen hinsichtlich der zeitlichen Verhältnisse zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beschäftigt. Hans Ulrich Gumbrecht, Aleida Assmann und Joseph Vogl stellen – teilweise bezugnehmend aufeinander – neue

temporale Ordnungen fest, die gravierende Folgen haben und Gesellschaften tiefgreifend verändern.

Da diese geänderten temporalen Verhältnisse sowohl durch thematische als auch narratologische Auswirkungen in der Literatur ihren Niederschlag finden, möchte ich die Theorien von Gumbrecht, Assmann und Vogl kurz darstellen und in der Schlussbetrachtung einer Prüfung hinsichtlich ihrer literarischen Reichweite bzw. ihrer Eignung für literaturwissenschaftliche Analysen unterziehen.

Hans Ulrich Gumbrecht präsentiert in *Unsere breite Gegenwart* (2010) eine These gewandelter Chronotopen, die von einer ausgedehnten Gegenwart ausgeht, welche sich durch verschiedene Simultaneitäten charakterisiert. Signifikant für diesen „profunden Chronotopenwandel“, der die Trias aus Vergangenheit-Zukunft-Gegenwart erschüttert, ist die schwindende Möglichkeit „die Zukunft als einen offenen Horizont von Möglichkeiten zu sehen“. Die neue Zukunft ist hingegen „erfüllt von konvergierenden Bedrohungen, die auf uns zukommen und deren Wirksamwerden wir aufschieben, aber nicht blockieren können“. Neben dieser „blockierten Zukunft“ wird auch der Abschied von der Vergangenheit durch „unsere Gegenwart von Vergegenwärtigungsformen der Vergangenheit“ erschwert (Gumbrecht, 2012b, 230).

Wir leben in einer Mentalität der Gedenktage und ahnen, dass aufgrund elektronischer Speicherung alles Vergangene nahe an der Gegenwart bleiben wird (ob wir dies wünschen oder nicht). Zwischen jener blockierten Zukunft und dieser nicht mehr zurückweichenden Vergangenheit ist drittens unsere Gegenwart zu einer sich verbreiternden Gegenwart der Simultaneitäten geworden, in der alle Möglichkeiten der Vergangenheit bestehen bleiben und – sozusagen – nebeneinander existieren. (Gumbrecht, 2012b, 230-231)

Der alte historische Chronotop kann jedoch nicht gänzlich vom neuen Chronotopen der breiten Gegenwart abgelöst werden; sie überlappen einander und können koexistieren. Diese Simultaneität bzw. Synchronität ist zu einem wesentlichen Merkmal der Gegenwartsliteratur überhaupt geworden. In Anlehnung an Gumbrechts Theorie der breiteren Gegenwart folgern auch Klaus Birnstiel und Erik Schilling in Hinblick auf Literaturen seit der Postmoderne, dass verschiedene „politische, gesellschaftliche, geschichtliche und ästhetische Phänomene“ einander nicht länger ausschließen, sondern „synchron präsent“ sein können (Birnstiel & Schilling, 2012, 7). Problematisch bei diesem neuen Modell des Nichtvergessens, des Nichtaufgebens und des nicht

vorhandenen Abschiednehmens der Vergangenheit ist vor allem die erschwerende Definition der – breiten – Gegenwart.

Wo nichts zurückgelassen werden kann, wird jede neue Vergangenheit in der Gegenwart neben bereits vorhandene und gespeicherte Vergangenheiten gestellt, und in dieser immer breiter werdenden Gegenwart des neuen Chronotopen wird es weniger Sinn dafür gegeben, was das jeweilige Jetzt, die jeweilige Gegenwart ausmacht. (Gumbrecht, 2012a, 304)

Aleida Assmanns Abhandlung *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne* (2013) thematisiert das „Auseinanderbrechen und neu Zusammensetzen des temporalen Zeitgefüges von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ (Assmann, 2013, 7). Sie bezieht sich dabei auf Gumbrechts Gedanken zur breiten Gegenwart, der die Speicherkraft der elektronischen Medien für den Verlust des Vergessenkönnens und die Überflutung der Gegenwart verantwortlich macht. Ähnlich wie Gumbrechts Vorstellung einer „blockierten Zukunft“ kommt sie in ihrer Untersuchung des Zeitregimes der Moderne und der Veränderung desselbigen zu dem Schluss, dass die Erwartungen an die Zukunft abgenommen haben.

Sie hat erheblich an Leuchtkraft verloren, seit wir sie nicht mehr so selbstverständlich zum Fluchtpunkt unserer Wünsche, Ziele und Projektionen machen können. [...]. Es sind aber nicht nur bestimmte Zukunftsvisionen in sich zusammengebrochen, sondern das Konzept Zukunft hat sich tiefgreifend verändert. Es ist die Ressource Zukunft selbst, die heute auf dem Prüfstein steht und neu bewertet wird. (Assmann, 2013, 12)

Die Erschöpfung der Zukunft begründet Assmann mit dem „Ausbau der technischen Zivilisation“, der mit einem „ungebremsten Ressourcenabbau“ betrieben wird. Weitere Aspekte, die sie anführt sind „die Umweltverschmutzung, die Verknappung von Trinkwasser, der Klimawandel, aber auch demographische Probleme wie Überbevölkerung und die zunehmende Überalterung von Gesellschaften“ (Assmann, 2013, 12-13).

Eine „in dieser Form ungekannte Wiederkehr der Vergangenheit“<sup>23</sup>, also eine ungewöhnliche Dominanz des Vergangenen in der Gegenwart, ist das zweite entscheidende Merkmal, das Assmanns Ansatz mit Gumbrecht verbindet.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. dazu auch Assmann, 2006.

<sup>24</sup> Assmann verweist hierbei auch auf Huyssen, 2003.

Während die Zukunft an Strahlkraft verloren hat, macht sich die Vergangenheit immer stärker in unserem Bewusstsein breit. Die Überlast der Gewaltsgeschichte des 20. Jahrhunderts stellt inzwischen gezielterische Ansprüche an unsere Aufmerksamkeit, Anerkennung, Verantwortung und nicht zuletzt: Erinnerung. (Assmann, 2013, 13)

Dabei nimmt sie ein Krisenmoment in den 1980ern heran, von dem ausgehend sich schließlich zwei Jahrzehnte später, also um 2000 „die Konturen einer neuen Zeitorientierung herausgebildet haben, die inzwischen in einem globalen Maßstab reklamiert und diskutiert wird“ (Assmann, 2013, 246). Drei Grundbegriffe avancierten in Folge zu neuen Verständnisdimensionen in der Geschichtsorientierung: „Kultur, Identität und Gedächtnis“ (Assmann, 2013, 288).

Entscheidend für Assmanns Ansatz ist eine durchaus positive Bewertung des von ihr diagnostizierten ‘Zeitchaos’, das die Zeitordnung der Moderne hinter sich zurück lässt.

Das Pendel ist zurückgeschwungen; die ins moderne Zeitregime eingebaute Vergangenheitsvergessenheit und Zukunftsversessenheit sind durch neue Formen der Reaktivierung der Vergangenheit abgebaut worden. Damit ist zugleich der Zumutungsgrad dieses Zeitregimes abgebaut worden, in das wenig Rücksicht auf anthropologische Befindlichkeiten und Bedürfnisse eingebaut war. (Assmann, 2013, 277)

Trotz der offensichtlichen Verwirrung angesichts der fehlenden zeitlichen Orientierung in einer neuen temporalen Ordnung, die sich von der strikten Trennung der Zeitstufen der Moderne löst, wertet Assmann dies weder als „Skandalon“ noch als „Krise“, sondern vielmehr als „ein Stück zurückgewonnener Normalisierung“ (Assmann, 2013, 280).

Joseph Vogl verortet in der Dominanz der Finanzökonomie die Wurzeln eines veränderten Zugangs zur Zeit, denn diese setzt für ihre Theorien fälschlicherweise „Zeit als eine unendliche und unerschöpfliche Ressource voraus“ (Vogl, 2011, 168). Finanzmärkte streben nach „irdischer Unaufhörlichkeit“. Ihre Subjekte träumen sich über die „eigene Endlichkeit“ hinweg, denn das Kapital verlangt danach „die obskuren Kräfte der Zeit zu besiegen“. Paradoxerweise wird dieses „chrematische [nach Geld, Besitz und Status trachtende] Streben stets durch bemessene Dauern, fixe Termine, fällige Zahlungen, also durch die Umstände endlicher historischer Zeiträume heimgesucht“ (Vogl, 2011, 174). Dabei spricht Vogl von einem sogenannten entgrenzten Zeitverlangen kapitalistischer Prozesse, in dem sich maßlose, leere, unbestimmte, abstrakte,

ökonomische Zeit und angefüllte, konkrete, bestimmte, irreversible und beschränkte historische Zeit treffen und miteinander verwickeln.

Ein fundamentales Dilemma identifiziert Vogl also, ähnlich wie Assmann, im Ressourcenverbrauch und im paradoxen Verhältnis von Gegenwart und Zukunft. Insbesondere da die Risikoeinschätzung auf Finanzmärkten immer auf einer gegenwärtigen Einschätzung von Zukunft beruht.

Man hat auf eine endlos fortsetzbare Zukunft gesetzt, gleichzeitig aber ihre Ressourcen verbraucht, und die gegenwärtige Nutzung der Zukunft hat den Vorrat an gegenwärtig verfügbarer Zeit ausgeschöpft. Gerade weil hier die Gegenwart von einer Zukunft abhängt, die sich wiederum nach ihr richtet, weil sich die Gegenwart als Wirkung einer Zukunft manifestiert, die sie selbst anstößt, hat sich die darin akkumulierte Macht der Zukunft auf paradoxe Weise artikuliert. (Vogl, 2011, 171)

Diese Macht der Zukunft manifestiert sich in der Fiktionalität und Scheinhaftigkeit der Kreditwirtschaft, die zur Voraussetzung des Geldumlaufs wurde und dessen kapitalistische Struktur prägt. Der geschlossene Zyklus von Schuld und Tilgung wird von der Ökonomie unterbrochen und „rekurriert auf einen unendlichen Aufschub, der die Zeit als dezentrierenden Faktor einführt“ (Vogl, 2011, 81). Diese Formulierung der inneren Zukunftssehnsucht des Kapitalverkehrs, die die Zeit aus den Fugen geraten lässt, teilt Vogl mit Assmanns Beobachtungen, die sich auch in ihrem Publikationstitel *Ist die Zeit aus den Fugen?* niedergeschlagen haben. An anderer Stelle greift Vogl diese Formulierung noch einmal auf und erläutert sie näher.

Die Zeit ist aus den Fugen, sie ist aus den Angeln erhoben und aus ihrer Krümmung geraten. Die konkrete und dem Bedürfnis subordinierte Zeit wurde durch eine offene und lineare ersetzt, durch eine im-perfekte (ateles), abstrakte und äußerliche Zeit der Zeiten ohne Wiederkehr, in der sich die Macht der Zukunft manifestiert. Mit der Konvertierung der Zeit in die prokreative Kraft der Geldform hat sich eine Subversion der natürlichen Zeitlichkeit eingestellt, eine autonome und leere Form der Zeit, messbar und „münzbar“, eine Zeit ohne Eigenschaften und ohne konkrete Qualität. (Vogl, 2011, 123)

Mangelnde Anpassungsmechanismen, die Entwicklung vom Warengeld hin zum Kreditgeld, die Loslösung des Dollars aus der Gold-Verankerung sind alle Beispiele für eine ökonomische Postmoderne ohne Anker und Maß laut Vogl, die diese Macht der Zukunft hervorgerufen haben und eine leere Zeit diktieren. Zusätzlich haben technologische Neuerungen diese Prozesse der Finanzmärkte beschleunigt, indem es zu

einer konsequenten Verschränkung von Informationsverarbeitung und Telekommunikation durch elektronische und digitale Technologien gekommen ist (Vogl, 2011, 105).

Vogls Analyse der Riskikobemessung auf Finanzmärkten geht von einer finanzökonomischen Geschäftsroutine aus, die vorsieht, „dass sich Zukunftserwartungen in erwartete Zukünfte übersetzen lassen und sich insgesamt eine mehr oder weniger verlässliche Homogenität zwischen künftiger Gegenwart und gegenwärtiger Zukunft einstellen wird“ (Vogl, 2011, 109).

Ungewissheiten sind nicht einfach verschwunden; die Dynamik des Modells aber legt nahe, dass mit der Ausweitung und der Intensivierung des Markts eine risikoneutrale Welt hergestellt wird, in der eine unbestimmte Zukunft durch die Bestimbarkeit von Zukunftserwartungen verdoppelt und somit der Gegenwart assimiliert wird. (Vogl, 2011, 109)

Diese Assimilation der verdoppelten Zukunftserwartungen in die Gegenwart könnte auf Gumbrechts Modell der breiten Gegenwart übertragen werden. In seiner Analyse der Fiktionalität von Finanzmärkten, deren Ökonomie und ökonomischer Theorie geht Vogl jedoch noch einen Schritt weiter und führt vor, wie das Verhältnis von Gegenwart und Zukunft zu einer Art posthistorischen Zustands erdacht werden kann.

Was nicht funktioniert, beweist nichts gegen die Funktionsweise des Systems. Schließlich konnte aus der Perspektive dieser Ordnung die Zukunft nur als unendlich absehbar und somit als fehlende Zukünftigkeit erscheinen: Mit risk-offsetting investments und der fortlaufenden Verwertung künftiger Risiken wird eine Art posthistorischer Zustand entworfen, der zwar molekulare und zufällige Bewegungen, aber keine historische Kardinalbewegung mehr kennt. Dies behauptet jedenfalls die jüngste Reformulierung des Gleichgewichtstheorems. Mit ihr ist nicht nur ein dynamischer Ausgleich in Aussicht gestellt, sondern insbesondere eine Ausbalancierung zwischen der Ungewissheit gegenwärtiger Zukünfte mit den Erwartbarkeiten künftiger Gegenwarten – ein effizientes Herauskürzen der Wirksamkeit und der Kräfte des temporalen Verlaufs. Es überrascht daher nicht, dass das finanzökonomische Denken immer wieder und fast zwangsläufig der Versuchung erliegt, ein Ende der Geschichte zu denken. (Vogl, 2011, 113)

Welch prominente Bedeutung Finanzmärkte, der Kapitalumsatz, die Reproduktion von Finanzkapital und finanzökonomische Motive allgemein für alle anderen „ökonomischen, sozialen und kulturellen Formen der Reproduktionen“ (Vogl, 2011, 115) haben, präsentiert Vogl u.a. anhand der „any time/ any place economy“.

Organisationsstrukturen werden verflüssigt, Arbeitsverhältnisse nach dem Muster einer any time/ any place economy remodelliert, und die tätigen Individuen finden sich als Arbeitsnomaden in einer Grauzone zwischen Häuslichkeit und Büro, Beruf und Privatheit, persönlichen und professionellen Verhältnissen eingestellt. Die entsprechenden Schlagworte bieten einen Überblick, wie sich Wirklichkeit programmieren, d.h. realisieren lässt: Lebenslanges Lernen, Flexibilität, Mobilitätsbereitschaft und die Herrschaft des Kurzfristigen verlangen die Auflösung stabiler Identitäten und reservieren die Zukunft für ein wolkiges, wandelbares Ich. (Vogl, 2011, 137)

Diese umfassenden Auswirkungen auf das Individuum, das sich in seiner Identitätsentwicklung also mit einer zeitlichen „Herrschaft des Kurzfristigen“ konfrontiert sieht, verstärken sich durch die Vielzahl der Bereiche menschlichen Lebens, die durch die Ökonomie dominiert werden.

Genetische Ausstattung, Erziehung, Bildung, Wissen, Gesundheit und Familienplanung<sup>25</sup> werden gleichermaßen dem „ökonomischen Ansatz“ unterworfen, und als Wissenschaft von menschlichen Verhaltensweisen und Entscheidungen überhaupt bezieht sich die ökonomische Analyse nun auf die Totalität eines sozialen Feldes, dessen Dynamik und dessen Mikrostrukturen sich nach den Kriterien von Knappheit, Wahlzwang und Opportunitätskosten erschließen. (Vogl, 2011, 138)

Am Ende seiner Analyse und Kritik finanzökonomischer Prozesse, denen es an sich selbst regulierenden und optimierenden Systemen mangelt, plädiert Vogl für eine Re-Integration historischer Zeiten:

Das moderne Finanzsystem samt seinen Institutionen und *cash flows* sollte also vom Ende der Oikodizee her gedacht und auf ein Gebiet hin geöffnet werden, das sich durch die Wirksamkeit kontingenter Ereignisse, historischer Zeiten und Fristen charakterisiert. (Vogl, 2011, 154)

Insgesamt kann man nach einem Abriss der Theorien Gumbrechts, Assmanns und Vogls also festhalten, dass das gegenwärtige Zeitregime eine Überfrachtung der Gegenwart durch eine sich nie verabschiedende Vergangenheit und eine assimilierte und zugleich leere Zukünftigkeit charakterisieren lässt, die gravierend von ökonomischen Gegebenheiten und Finanzmärkten bestimmt wird. Die unbedingte Notwendigkeit Globalisierungsprozesse und –phänomene auch in literaturwissenschaftlichen Analysen

---

<sup>25</sup> Die gegenwärtige Debatte um neue Möglichkeiten in der Fertilitätsmedizin, die durch das Einfrieren von Eizellen die Familienplanung von einem vermeintlichen Zeitdruck befreien kann, jedoch im Grunde lediglich kalkulierbare Arbeitskraftressourcen für Unternehmen garantieren, ist ein äußerst passendes Beispiel für den Einfluss ökonomischer Theorien in privaten Lebensbereichen und komplexe Verhältnisse individueller und ökonomischer Interessen.

in ihrer ökonomischen und soziologischen Bestimmtheit zu beschreiben veranlasste mich auf Basis dieser Recherchen und Einblicke ein neues ZeitRäume-Modell zu entwickeln. Von diesen Darlegungen ökonomischer und soziologischer Globalisierungstheorien und Annahmen zu Zeit- und Raumordnungen in der außerliterarischen Welt erhoffe ich mir, durch ein tieferes Verständnis der Entstehungsbedingungen neuer temporaler und räumlicher Wahrnehmungen weitreichendere literaturwissenschaftliche Schlüsse ziehen zu können. Wie sich veränderte zeiträumliche Globalisierung in narrativen Mustern niederschlägt und von literarischen Texten reflektiert wird, ist daher Gegenstand der jeweiligen Primärtextkapitel.

### **3.3. ZeitRäume**

Die Variablen Raum und Zeit prägen also einerseits Globalisierung und sind wichtige Analysekriterien derselben, werden aber auch selbst durch den Globalisierungsprozess geprägt. Entscheidend dabei ist, dass sich die Wahrnehmungen und somit auch die literarischen Repräsentationen von Raum und Zeit verändern. Das Ziel dieser Arbeit ist es, durch die Analyse von Raum und Zeit in ihrer Kombination, also in ZeitRäumen, verschiedene Modelle für Globalisierungsnarrative zu präsentieren und diese wiederum in Folge auf ihren literarischen Beitrag zur Geschichtsaufarbeitung hin zu befragen.

Ohne die Erörterung der Beziehung zwischen Zeit und Raum, die zugleich eine Erörterung des Verhältnisses von Fiktion und Realität in einem Werk ist, lässt sich die Frage nach der Darstellung des Raumes in der Literatur nicht beantworten. (Reichel, 1987, 4)

Trotz dieser und ähnlicher Diagnosen wird der globale Raum in den Literaturwissenschaften, die im Zuge des *spatial turns* bzw. der topografischen Wende eine inflationäre Diskussion rund um Räume bzw. „global spaces“ erfahren, noch immer zu selten produktiv an die Variable Zeit gekoppelt und auf neue Wirkungsweisen hin befragt.

Symptomatisch für die Entwicklung der germanistischen Literaturwissenschaften der letzten Dekade ist die folgende Aussage:

[...] there has been a shift away from a singular focus on German territory to a discussion of German culture in global texts, thereby foregrounding a dialectical relationship between the global and local, and between space and place in

contemporary globalization and transnationalism. (Fisher & Mennel, 2010, 10)

Auch wenn eine solche Neuorientierung begrüßenswert ist, mangelt es in dieser Entwicklung hin zum globalisierten Raum als Variable in der Textinterpretation noch an einer fundierten Begriffsbestimmung und an einheitlichen Definitionen: „Together with character, few concepts deriving from the theory of narrative texts are as self-evident and have yet remained so vague as the concept of space“ (Bal, 2009, 133-134). Dieser schweren Bestimmbarkeit von Ort bzw. Raum kann durch eine Paarung des Aspekts mit dem Faktor Zeit abgeholfen werden. Der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin entwickelte bereits in den 1920ern und 1930ern die Grundlagen des Konzepts *Chronotopos* für die Erzähltheorie und Dramenanalyse. Zeit und Ort sind demnach zwei gleichwertige Faktoren, die nicht isoliert zu betrachten sind, sondern nur in ihrer Wechselwirkung erschlossen werden können. Diese Raumzeit-Gesetzlichkeit bestimmt sowohl die Figurencharakterisierung (Dewey & Frank, 2008, 29f) als auch das Textgenre, etwa des spezifischen Chronotopos im Ritterroman (Dewey & Frank, 2008, 79). Überdies ordnet Bachtin symbolhaften Orten wie zum Beispiel dem Weg sinntragende und sinnstrukturierende Elemente zu (Dewey & Frank, 2008, 46, 180-181).

Bachtins frühe Arbeit an Chronotopen bildet einen ersten Ansatz- und Bezugspunkt für meine ZeitRaum-Überlegungen; zumal Bachtin seinen Chronotopos eng in Verbindung mit sozialen und politischen Kontexten verbunden sieht. Bachtin macht drei Ebenen des Chronotopos aus: Die Mittel, mit denen ein Text Geschichte repräsentiert; die Beziehung zwischen zeitlichen und räumlichen Bildern in einem Roman, aus denen jede Repräsentation von Geschichte konstruiert werden muss; und die formale Ebene, auf der die Handlung, der Erzähler und die Intertextualität diskutiert werden (Vice, 1997, 201-202). Während ich das Abhängigkeitsverhältnis von Zeit und Raum für meine ZeitRaum-Analyse übernehmen möchte, scheint mir Bachtins Definition von Zeit und Ort für gegenwärtige Texte zu kurz zu greifen, um den heutigen Ansprüchen gerecht zu werden. Daher werde ich mich mit meinem Beitrag um eine Erweiterung der Analyse von Zeit und Raum bemühen, indem ich neue Theorien der Globalisierung einbinde und mich auf die prozesshafte Wechselwirkung von ZeitRäumen und deren narrativer Muster konzentriere.

Eine differenzierte Analyse der Texte wird durch den Zugriff auf den Raum über

die Zeit möglich. Erzählter Raum und erzählte Zeit werden so zu Variablen, deren Verbindung den Text dynamisiert und seine Rezeption individualisiert. Räume sind immer konstruiert und lassen sich dadurch nur in ihrer individuellen und damit zeitgebundenen Subjektivität und Positionierung begreifen. Der Einbezug des Faktors Zeit ermöglicht die spezielle Bedeutung des Konstrukts Raum zu filtern; also die Variable Zeit im Raum zu lesen und über Zeit auf den Raum zuzugreifen. Darüber hinaus verlangt diese Darstellung die bewusste Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremderfahrung, zwischen sehen, erleben und darüber erzählen. Insofern ist der Raum bzw. die Raumkonstruktion und insbesondere die Raumwahrnehmung eng an das (kulturelle) Gedächtnis geknüpft. Jeder Raum hat für jedes Individuum andere Bedeutungen, insbesondere für jede Gruppe und für jede Familie. Der Ägyptologe, Religions- und Kulturwissenschaftler Jan Assmann spricht in diesem Zusammenhang von einem „kulturellen Gedächtnis“, das einen Raum bildet, in den das „mimetische Gedächtnis“, das „Gedächtnis der Dinge“ und das „kommunikative Gedächtnis“ übergehen (Assmann, 1997, 19f, 48f).

Der Begriff des „kulturellen Gedächtnisses“ bezieht sich auf eine der Außendimensionen des menschlichen Gedächtnisses. Das Gedächtnis denkt man sich zunächst als reines Innenphänomen, lokalisiert im Gehirn des Individuums, ein Thema der Gehirnphysiologie, Neurologie und Psychologie, aber nicht der historischen Kulturwissenschaften. Was dieses Gedächtnis aber inhaltlich aufnimmt, wie es diese Inhalte organisiert, wie lange es was zu behalten vermag, ist weitestgehend eine Frage nicht innerer Kapazität und Steuerung, sondern äußerer, d.h. gesellschaftlicher und kultureller Rahmenbedingungen. Darauf hat als erster Maurice Halbwachs mit Nachdruck hingewiesen [...]. (Assmann, 1997, 19-20)

Diese gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen werden von Literatur und Literaturwissenschaften nicht nur mitbegründet und reflektiert, sondern auch ästhetisch darstellbar gemacht. Kulturelles Gedächtnis manifestiert sich in Narrativen und wird von ihnen geformt. „Das Zusammenspiel von Begriffen und Erfahrungen“ endet laut Assmann in „Erinnerungsfiguren“, die u.a. einen „konkreten Bezug zu Zeit und Raum“ haben. „Das Gedächtnis braucht Orte, tendiert zur Verräumlichung“ (Assmann, 1997, 38-39).

Der zeitgenössische Diskurs über Ausprägungen von kulturellen und kollektiven Erinnerungen an den Holocaust im globalen Zeitalter wirft unter anderem auch die Frage auf, wie die Beiträge nationaler literarischer Kulturen bezüglich der

Universalisierungstendenzen des historischen Gedächtnisses insgesamt zu beurteilen sind. (Birkmeyer, 2010, 129)

Meine Primärtextanalyse basiert auf der Annahme, dass bestimmte Erinnerungsfiguren des kulturellen Gedächtnisse in Narrativen durch eine ZeitRaum-Diskussion offen gelegt werden können. Entscheidend bei diesem Vorgehen ist eine prozesshafte Raumperspektive.

Diese Prozesshaftigkeit des Raumes wird in Martina Löws soziologischen Betrachtungen theoretisiert. Löw analysiert räumliche Strukturen als eine „Variante von gesellschaftliche(n) Strukturen“ (Löw, 2001, 263). Obwohl Martina Löw, u.a. von Bachmann-Medick, die Herausbildung eines „relationale[n], handlungsanalytische[n] Raumbegriff[es]“ (Bachmann-Medick, 2009a, 308) vorgeworfen wird, bewerte ich Löws Ansatzpunkt für eine literaturwissenschaftliche Raumdiskussion als fruchtbar. Löws Argumentationslinie folgend möchte ich auch Räume als Auftrittsflächen gesammelter gesellschaftlich-fundierter Phänomene analysieren, die nie losgelöst von den die Räume frequentierenden Individuen, sondern immer in Wechselwirkung mit diesen betrachtet werden müssen.

Die Entstehung des Raums ist ein soziales Phänomen und damit nur aus den gesellschaftlichen Entwicklungen heraus, das heißt auch als prozesshaftes Phänomen, zu begreifen. Raum wird konstituiert als Synthese von sozialen Gütern, anderen Menschen und Orten in Vorstellungen, durch Wahrnehmungen und Erinnerungen, aber auch im Spacing durch Platzierung (Bauen, Vermessen, Errichten) jener Güter und Menschen an Orten in Relation zu anderen Gütern und Menschen. (Löw, 2001, 263)

In meiner literaturwissenschaftliche Analyse kommt vor allem den „Wahrnehmungen und Erinnerungen“ in der Raumsoziologie besondere Bedeutung zu. Löws Forderungen nach einem prozessualen Raumbegriff, der bislang überwiegend absolutistische Annahmen ablösen soll, lassen sich in der literaturwissenschaftlichen Analyse beinahe eins zu eins übertragen.

Als besonders fruchtbringend erachte ich demzufolge eine Beschäftigung mit der Raumdarstellung in ihrer kulturellen Konstruktion und im Spannungsfeld ihrer Grenzen. Die chronologischen Ebenen der narrativen Struktur können nur Schicht für Schicht freigelegt werden. Die Verdichtung von Raum und Zeit, die in den Texten vorgeführt wird, ist gleichzeitig auch eines der wichtigsten Merkmale von Globalisierung. „Im

Raume lesen wir die Zeit“ (Schlögel, 2003, 269), und auch die Geschichte(n). Man schreibt gegen einen eindimensionalen Kulturbegriff. Die Raumwanderungen in Wahrnehmung und Erinnerung öffnen den Blick auf temporale Entwicklungen und dadurch geprägte Erinnerungsprozesse. Der Raum bietet sich als Angelpunkt einer Analyse an, die am Zusammentreffen von Individuen auf unterschiedlichen zeitlichen Ebenen der Geschichte interessiert ist: „the objects that can be found in space determine the filling in of that space“ (Bal, 2009, 138). An dieser Schnittstelle von Raum und Zeit kann auch das Konzept der Erinnerung angesiedelt werden:

Memory is also the joint between time and space. Especially in stories set in former colonies, the memory evokes a past in which people were dislodged from their space by colonizers who occupied it, but also, a past in which they did not yield. Going back – in retroversion – to the time in which the place was a different kind of space is a way of countering the effects of colonizing acts of focalization that can be called mapping. (Bal, 2009, 151)

In Anlehnung an den russischen Literaturwissenschaftler und Semiotiker Juri Lotman folgert Mieke Bal schließlich: „If spatial thinking is indeed a general human tendency, it is not surprising that spatial elements play an important role in fabulas“ (Bal, 2009, 220). Die analytische Gruppierung von Räumen in literarischen Texten verspricht einen ersten Schlüssel zu deren Funktionen: „When several places, ordered in groups, can be related to psychological, ideological, and moral oppositions, location may function as an important principle of structure“ (Bal, 2009, 221). In Folge dessen kommen besonders den Nahtstellen und Übergängen dieser Räume eine wichtige Rolle in deren Interpretation zu. Ich verstehe daher Raum als ein offenes Konzept von Ort bzw. Standort, dessen zeitliche Verortung eine fundamentale Bedingung für dessen weitere Interpretation ist.

Bislang hat sich die germanistische Forschung hauptsächlich isoliert auf die Variable Ort bzw. Raum in der Literaturwissenschaft konzentriert und verschiedene Funktionen der Orte in der Literatur analysiert: „Sie dienen schlicht und einfach als Ort der Handlung, sie fungieren als ersehnter Fluchtpunkt oder sie stellen einen Gegenort dar, der die Perspektive auf das Heimatliche bestimmt“ (Alker, 2005, 2). Meine Herangehensweise schafft nun durch die Einbindung der zeitlichen Komponente und durch ihre Auswirkung auf den Raum die analytische Grundlage für einen Interpretationsrahmen, der geschichtliches Erinnern in den Mittelpunkt stellt.

Dabei soll die Wechselbeziehung zwischen Raum und Zeit, die Dramaturgie des konkreten und imaginierten Hin- und Herwanderns zwischen Orten zu bestimmten Zeiten untersucht werden. Neue theoretische Entwicklungen der globalisierten Metamoderne haben literarische Repräsentationen von Gedächtnis und Erinnerung geprägt. Die Grenzen zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem sind brüchig geworden und haben sich in neuen Formen aufgelöst. Eine Tendenz zum Fragment, zur Achronologie kann u.a. ausgemacht werden.

Untold recent and not so recent pasts impinge upon the present through modern media of reproduction like photography, film, recorded music, and the Internet, as well as through the explosion of historical scholarship and an ever more voracious museal culture. The past has become part of the present in ways simply unimaginable in earlier centuries. As a result, temporal boundaries have weakened just as the experiential dimension of space has shrunk as a result of modern means of transportation and communication. (Huyssen, 2003, 1)

Meine Analyse der vier Texte stützt sich auf die Frage, wie neuere österreichische Literatur diese Entwicklungen skizziert und geht von der These aus, dass über eine wechselseitige, verdichtete – dadurch globalisierte – Darstellung von Raum und Zeit in der Literatur neue Zugänge zum geschichtlichen Erinnern aufgezeigt werden können.

#### 4. Von der Postmoderne zur Über- bzw. Metamoderne

Ein Beispiel für die Ankunft neuer literarischer ZeitRaumwahrnehmungen ist das vermehrte Aufkommen sogenannter Transiträume in Narrativen, wie etwa Verkehrsmittel, Flughäfen oder Bahnhöfe, als Handlungsräume. Die Funktionen dieser Transiträume und deren Wahrnehmung durch die Figuren zu analysieren, ist Aufgabe der Literaturwissenschaften und lässt sich in all meinen Texten, aber auffallend gehäuft in Marlene Streeruwitz' *Partygirl.*, beobachten. Der französische Ethnologe und Anthropologe Marc Augé prägte in diesem Zusammenhang den Begriff des Nicht-Ortes, dessen Wurzeln in seiner Theorie der Übermoderne liegen.

Der Begriff Übermoderne (frz. surmodernité, engl. supermodernity) charakterisiert im Gegensatz zu Konzepten der Postmoderne die gegenwärtige globale Situation als Intensivierung und Steigerung der Moderne, nicht als Bruch mit ihr. Diese Überhöhung der Modernisierungsprozesse ist dadurch bedingt, daß heute alle Interaktionen in einem global verflochtenen, allen Menschen gemeinsamen planetarischen Kontext stattfinden. Die Übermoderne ist, wenn auch ungleichmäßig verteilt, heute überall vorhanden und hat bedeutende Auswirkungen auf die gesellschaftlichen Beziehungen zur Geschichte, zum Raum und zum „Anderen“. (Koss & Zuckerhut, 2011, 391)

Diese Ansätze einer Übermoderne nach Augé und der aktuelleren aber noch weniger ausgereiften Theorie der Metamoderne nach den niederländischen Kulturwissenschaftern Timotheus Vermeulen und Robin van den Akker eignen sich in hohem Maße für die Entwicklung einer Neubewertung und Analyse globalisierter Literatur.

Augé begründet die Übermoderne durch die Identifikation von dreierlei Figuren des Übermaßes: ein Übermaß der Zeit, des Raums und des Ichs. Die Charakterisierung einer Epoche durch dieses Moment des dreiteiligen Übermaßes lässt sich in allen vier Beispieltextrnen beobachten. Aus der „Überfülle der Ereignisse in einer Situation“, die die genannte zentrale Qualität des Übermaßes bestimmt und die Grundlage der Übermoderne darstellt, entsteht ein „Bedürfnis, die Gegenwart und vielleicht auch die Vergangenheit mit Sinn auszustatten“ (Augé, 1994, 38f). Dieses Verlangen nach Sinnaustattung wird in den Texten sehr unterschiedlich diskutiert. Streeruwitz wehrt sich ganz explizit gegen jegliche Kausalitäten und Linearitäten, während Köhlmeier etwa gezielt mit

verschiedenen Entwicklungsmöglichkeiten argumentiert und Sinnsuche nicht im Leeren verlaufen lässt.

Das Übermaß der Zeit bezieht sich sowohl auf ihre Überladung durch eine Überfülle an Ereignissen, als auch auf die „Verlängerung der Lebenserwartung und das Nebeneinander von vier statt drei Generationen“ (Augé, 1994, 39). Dies bewirkt wiederum eine Erweiterung des kollektiven genealogischen und historischen Gedächtnisses und vermehrt „für jeden Einzelnen die Gelegenheiten, bei denen er das Gefühl haben kann, seine persönliche Geschichte kreuze die allgemeine Geschichte und werde von ihr beeinflußt“ (Augé, 1994, 39). Augé schlussfolgert schließlich, dass die individuelle Geschichte niemals zuvor derart von kollektiver Geschichte geprägt wurde (Augé, 1994, 47) – eine These, die sich wiederum durch die Primärtexte belegen lassen wird. Das Übermaß des Ichs wird auf Basis der genannten Argumente begründet und ebenso auf Basis des Übermaßes des Raums.

Die „räumliche Überfülle“ (Augé, 1994, 42) der Übermoderne beruht auf einem Wechsel der Größenordnungen, der durch eine Beschleunigung hervorgerufen wird, die die Verkehrsmittel ermöglichen. Dadurch ist das Übermaß des Raums eng an das Übermaß der Zeit gekoppelt. Die Konsequenzen dieser Beschleunigung sind vielfältig wie gravierend und sind eng mit den Grundlagen vieler Globalisierungstheorien verbunden:

Sie [die Beschleunigung] führt konkret zu beträchtlichen physischen Veränderungen: zur Verdichtung der Bevölkerung in den Städten, zu Wanderungsbewegungen und zur Vermehrung dessen, was wir als „Nicht-Orte“ bezeichnen – im Unterschied zum soziologischen Begriff des Ortes, den Mauss und eine ganze ethnologische Tradition mit dem Begriff einer in Zeit und Raum lokalisierten Kultur verknüpft haben. (Augé, 1994, 44)

Auf dem Fundament einer Übermoderne, die durch ein Übermaß an Zeit, Raum und Ich charakterisiert wird, kommen wir nun wieder zurück zu den eingangs erwähnten Nicht-Orten, deren Entstehung letztlich ein entscheidendes Symptom der Übermoderne ist.

Diese Nicht-Orte sind für die Primärtextanalyse von entscheidender Bedeutung:

Zu den Nicht-Orten gehören die für den beschleunigten Verkehr von Personen und Gütern erforderliche Einrichtungen (Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Flughäfen) ebenso wie die Verkehrsmittel selbst oder die großen Einkaufszentren oder die Durchgangslager, in denen man die Flüchtlinge kaserniert. (Augé, 1994, 44)

Anknüpfend an die in Punkt 2.1.2. umrissene Debatte über die Unterschiede zwischen Ort und Raum definiert Augé einen Nicht-Ort als einen „Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt“ (Augé, 1994, 92). Augé schließt seine Überlegungen mit einem möglichen Bedarf nach einer „Ethnologie der Einsamkeit“: „In der Anonymität des Nicht-Ortes spüren wir, ein jeder für sich allein, das gemeinschaftliche Schicksal der Gattung“ (Augé, 1994, 141). Dieser Anonymität und Einsamkeit der globalisierten Übermoderne über die räumliche und zeitliche Ebene der Narrative auf den Grund zu gehen, wird Aufgabe der Primärtextanalyse sein. In diesem Zusammenhang werde ich den Versuch unternehmen, die Primärtexte in der Übermoderne bzw. Metamoderne zu verorten.

Während Augé seine Theorie der Übermoderne als die „Vorderseite einer Medaille, deren Kehrseite die Postmoderne bildet“ (Augé, 1994, 39) bezeichnet, legen Vermeulen und van den Akker die Metamoderne als Pendelbewegung zwischen der Moderne und Postmoderne an: „We will call this discourse, oscillating between a modern enthusiasm and a postmodern irony, metamodernism“ (Vermeulen & van den Akker, 2010, 1). Metamoderne Kunstwerke zeichnen sich durch ein stetiges Pendeln zwischen der typischen Involviertheit und Beteiligung der Moderne und der deutlichen Distanziertheit der Postmoderne aus. Indem sie sich auf das mittlerweile viel besungene Ende der Postmoderne<sup>26</sup> beziehen, gehen Vermeulen und van den Akker davon aus, dass ästhetische Konzepte der „deconstruction, parataxis, and pastiche“ zu Gunsten der „reconstruction, myth and metaxis“ (Vermeulen & van den Akker, 2010, 2) vermehrt aufgegeben werden. Diese Beobachtungen führen schließlich zur Ausformulierung einer „atopic metaxis“, durch deren Realisierung sich metamoderne Kunstwerke von modernen und postmodernen Kunstwerken differenzieren:

If the modern thus expresses itself by way of a utopic syntaxis, and the postmodern express itself by means of a dystopic parataxis, the metamodern, it appears, exposes itself through a-topic metaxis. (Vermeulen & van den Akker, 2010, 12)

Das Adjektiv „atopic“ bezieht sich dabei sowohl auf etwas Außergewöhnliches und Paradoxes als auch auf seine buchstäbliche Bedeutung des Nicht-Orts, was sich wiederum mit Augés Behauptungen der Übermoderne deckt. „Metaxis“ beinhaltet eine

---

<sup>26</sup> Vgl. Hempel, 2004, 49.

zeitliche Gleichzeitigkeit und Simultaneität, die davon ausgeht, dass die Metamoderne als Raumzeit verstanden wird, die beides oder keines von beiden ist – weder geordnet noch ungeordnet.

In der Metamoderne ersetzt die Hoffnung die Melancholie der Postmoderne. Eben in dieser neuen Tendenz zur Hoffnung und Aufrichtigkeit der Kunst diagnostizieren Vermeulen und van den Akker den dringenden Bedarf eines neuen kulturwissenschaftlichen Begriffes für diesen offensichtlichen Paradigmenwechsel. Obwohl die Theorien der Metamoderne bislang noch wenig ausgereift erscheinen, bemühen sich Vermeulen und van den Akker um eine klare Verortung und Beziehungsbeschreibung hinsichtlich ihrer Vorgänger – der Moderne und der Postmoderne:

For we contend that metamodernism should be situated epistemologically with (post) modernism, ontologically between (post) modernism, and historically beyond (post) modernism. (Vermeulen & van den Akker, 2010, 2)

Zentral für die Grundlagen der Metamoderne nach van den Akker und Vermeulen ist das Moment des Oszillierens, nämlich des Pendelns zwischen der ideologischen Naivität der Moderne und der zynischen Unaufrichtigkeit der Postmoderne. Entscheidend in dieser Pendelbewegung ist die Aufgabe eines Balance-Gedankens, denn die Pole, zu denen das Pendel hin ausschwingt, sind unzählbar und der Richtungsverlauf des Pendels nicht bestimmbar. Inspiriert von der modernen Naivität und dem postmodernen Skeptizismus verpflichtet sich der metamoderne Diskurs einer unmöglichen Möglichkeit: „it seeks forever for a truth that it never expects to find“ (Vermeulen & van den Akker, 2010, 5). Weiter wird den neuen Medien und Technologien eine tragende Rolle in der Demokratisierung von Geschichte zugeschrieben. Ihre Wurzeln entdeckt die Metamoderne in der Romantik und propagiert demzufolge eine neue pragmatische Romantik auf der Basis einer informierten Naivität.

Thus, if the modern suggests a temporal ordering, and the postmodern implies a spatial disordering, then the metamodern should be understood as a spacetime that is both – neither ordered and [sic!] disordered. Metamodernism displaces the parameters of the present with those of a future presence that is futureless; and it displaces the boundaries of our place with those of a surreal place that is placeless. For indeed, that is the “destiny” of the metamodern wo/man: to pursue a horizon that is forever receding. (Vermeulen & van den Akker, 2010, 12)

Während Moderne und Postmoderne ihr Geschichtsverständnis an einer linearen Hegelschen Auffassung festmachen, sieht sich die Metamoderne mehr einem Kant'schen Geschichtskonzept zugehörig (Vermeulen & van den Akker, 2011, 27). Fanatismus, Enthusiasmus und Naivität der Moderne beziehen ihre Grundlagen in der Affirmation einer zielgerichteten Hegel'schen Geschichte. Die Negation von Hegels Überzeugungen führten wiederum zur postmodernen Apathie, Ironie und Relativismus. Der pragmatische Idealismus, der moderate Fanatismus und die informierte Naivität der Metamoderne sind hingegen gekennzeichnet durch eine lineare wie rhizomatische Temporalität, gleichzeitig teleologisch und nietzscheanisch, endlich und ewig (Vermeulen & van den Akker, 2011, 32). In dieser Denkart liegt die Metamoderne dem negativen Idealismus' Immanuel Kants, dessen Grundannahme von der Bedeutung menschlicher Entwicklung ausgeht – ob ein Geschichtsziel tatsächlich existiert, bleibt dabei vorerst sekundär –, näher als dem positiven Idealismus Hegels. Die Metamoderne betrachtet historische Entwicklung und Fortschritt um ihrer selbst willen, ungeachtet, ob eine endgültige Wahrheit gefunden werden kann oder nicht (Vermeulen & van den Akker, 2011, 39). Zugleich scheint die Metamoderne um ein Aufheben großer Dichtotomien der Moderne und Postmoderne bemüht zu sein, was sich mit Dahrendorf auch als Integrismus beschreiben ließe:

Es gibt auch einen neuen Lokalismus, eine neue Suche nach Gemeinschaft in allen möglichen Formen, eine neue Religiosität, und vor allem einen neuen Fundamentalismus. Vielleicht ist der französische Ausdruck besser: Integrismus, also die Suche nach der Aufhebung der großen Dichotomien, vor allem der von Sphären des Glaubens und Sphären der Vernunft. (Dahrendorf, 1998, 50-51)

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass Augés anthropologische Theorie der Übermoderne und Vermeulens/van den Akkers kulturwissenschaftlicher Ansatz zur Metamoderne ihre intensive Beschäftigung mit den Variablen Raum und Zeit verbindet. Dem Moment der Beschleunigung und Bewegung und in diesem Zusammenhang der Herausbildung neuer räumlicher Metaphern, wie etwa dem Nicht-Ort, kommt in beiden Theorien eine wichtige Bedeutung zu. Ferner erscheinen mir beide Abhandlungen und ihre Grundkonzepte besonders ertragreich für eine Diskussion globalisierter Literatur. Bei Augé sind das die drei Figuren des Übermaßes: der Zeit, des Raums und des Ichs. Bei Vermeulen und van den Akker ist das vor allem die „atopic metaxis“ und ihre literarische Realisierung. Insgesamt erhoffe ich mir von beiden Ansätzen ein solides Rahmenwerk für

die Analyse, Einschätzung und Einordnung globalisierter Literatur und somit eine Weiterentwicklung literaturwissenschaftlicher Konzepte mit Hilfe interdisziplinärer Ansätze. In Folge werde ich mich, vor allem aufgrund der kulturwissenschaftlichen Nähe zu der Literaturwissenschaft und ihrer spezifischeren Handwerkzeuge in der literarischen Analyse ausschließlich für die Verwendung des Begriffs der Metamoderne entscheiden, wobei jedoch die schon erwähnten anthropologischen Überlegungen zur Übermoderne mitzudenken sind und auch immer wieder Eingang in die Analyse finden werden. Alle vier Beispieltexte beteiligen sich am über- bzw. metamodernen Diskurs in unterschiedlichem Ausmaß und auf unterschiedlichen Ebenen.

### III. Primärtextanalyse

#### 1. Marlene Streeruwitz: *Partygirl.*

Die 1950 in Baden bei Wien geborene Schriftstellerin Marlene Streeruwitz ist bekannt für eine Poetik des Schmerzes, insbesondere des weiblichen Leidens, das sich durch ihr gesamtes Œuvre zieht. Häufig erleben die RezipientInnen ihrer Romane eine weibliche Protagonistin, deren verzweifeltes Verhandeln des eigenen Glücks- und Lustempfindens über eine sehr eng geführte Innenperspektive in zunehmend globaleren Kontexten ihren Ausdruck findet (Kocher, 2008, 90). *Partygirl.* (2002) ist für diese Technik ebenso ein Beispiel wie *Verführungen. 3. Folge. Frauenjahre* (1996), *Lisa's Liebe. 1.-3. Folge* (1997), oder *Nachwelt. Ein Reisebericht.* (1999), *Jessica. 30.* (2004), *Entfernung. 31 Abschnitte.* (2006) und auch ihr Werk *Die Schmerzmacherin.* (2011), das für die Shortlist des Deutschen Buchpreises nominiert wurde, sowie die jüngsten Romane *Nachkommen.* (2014) und *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland.* (2014).

Erste Bekanntheit erlangte Streeruwitz nach einem Studium der Slawistik und Kunstgeschichte in Wien, allerdings vorerst durch ihre Radio-Hörspiele und später durch ihre Theaterstücke Anfang der 90er Jahre, „in denen sie die sozialen Beziehungen in der spätkapitalistischen Gegenwart als von tödl.[icher] Gewalt, zyn.[ischem] Machtstreben u.[nd] hemmungsloser Besitzgier bestimmt darstellt“ (Langemeyer, 2011, 335). Ihr 1992 uraufgeführtes Theaterdebüt *Waikiki Beach.* charakterisiert sich dabei durch „antiillusionistische Gestaltungsformen“, durch „ein Stakkato von Worten“ und durch einen starken Appell an die Zuseher, das von einer „feministisch inspirierten Auseinandersetzung mit männlich codierten Darstellungsformen“ gekennzeichnet ist (Langemeyer, 2011, 335). Auf syntaktischer Ebene fungieren der einfache Hauptsatz und der Punkt dabei als wesentliche Träger einer sehr reduzierten Sprache.

Auffällig in allen Werken der Autorin Streeruwitz ist zunächst nur eines: Sie pflegt einen Hang zum einfachen Satz bis hin zum Einwortsatz, zum verstümmelten Satz, zur zerstückelten Phrase. Das zieht sich quer durch die Gattungsformen, denen sie sich verschreibt, also vom Theaterstück über den Roman bis zur Kurzprosa, aber auch bis in den theoretisierenden Text ihrer Tübinger Poetikvorlesungen. (Mayr, 1998, 202)

Streeruwitz' radikales poetisches Programm, das sie im Zuge diverser Gastdozenturen und Poetikvorlesungen in Tübingen, Frankfurt und Berlin auch theoretisch verortet und

ihre artifizielle Sprache, die ihr zur Artikulation gesellschaftlicher Anliegen dient, lässt sowohl die Literaturkritik und die Literaturwissenschaft als auch diverse feministische Strömungen zu sehr unterschiedlichen Schlüssen hinsichtlich ihrer literarischen Qualität und gedanklichen Reichweite kommen. Hauptangriffsflächen bilden dabei einerseits die Repräsentation einer oberflächlichen Banalität des weiblichen Alltags und andererseits die dafür gewählte artifiziell fragmentierte Sprachform.

In ihrer Beschreibung des tristen weiblichen Alltags in seiner ganzen Banalität prolongiert sie diesen, ohne ihn nachhaltig zu unterminieren (wie es etwa die Ironisierung als Stilmittel vermag), sie verleiht der deprimierenden Realität Fiktionscharakter und legitimiert sie so, ohne der – jederzeit möglichen – Kritik (an den Zuständen, an den Individuen) Raum zu geben; unter bewußtem Verzicht auf Fiktionen, was die Wirklichkeit weiblichen Seins angeht (Bestreben, das bei allem Gesagten freilich klarerweise zum Scheitern verurteilt ist), beschneidet sie diese Wirklichkeit um ihr wesentlichstes Element, das auch ein solches Leben wie das Hellenes oder Lisas immer noch lebbar macht, und das zugleich das Element des Literarischen ist (insofern sind die Texte Streeruwitzens mit Recht gar nicht literarisch zu nennen). (Mayr, 1998, 210-211)

Die harsche Kritik Daniela Mayrs an der fehlenden Unterminierung des „tristen weiblichen Alltags“ bis hin zum Absprechen der Literarizität ihrer Texte ist repräsentativ für eine ganze Reihe ähnlicher Vorwürfe. Als Stimme, die am anderen Ende der Bewertungsskala angesiedelt ist und gerade in den sonst so verurteilten Merkmalen großes Potential sieht, kann Karin Fleischanderls Schlussbemerkung stellvertretend erwähnt werden:

Indem Marlene Streeruwitz das Frausein in seiner privatesten Form beschreibt, die nichts anderes ist als ein Negativabdruck des gesellschaftlichen Status quo, hat sie einen wertvollen Beitrag zu dieser Tradition der Verbalisierung, der Sprachfindung geleistet. Sie hat eine zeitgemäße Form des Erzählens gefunden, sie hat den bereits etwas schal gewordenen Begriffen „postmoderne Literatur“ und Feminismus zu neuer Bedeutung verholfen, und sie schreibt eine Literatur, die, was mir als enormes Verdienst erscheint, nicht nur Antworten bereithält, sondern auch ein paar Fragen offenläßt. (Fleischanderl, 1998, 221-222)

Streeruwitz' Erfolge in der literarischen Suche nach weiblichen Ausdrucksformen der Emanzipierung und nach adäquaten Inhalten und Gestaltungselementen, erfahren also höchst widersprüchliche Einschätzungen. Marlene Streeruwitz polarisiert. Festzuhalten ist, dass die Rezeption der Autorin sich bislang hauptsächlich auf diese Sprachanalyse und ihre politisch-feministischen Anliegen festgeschrieben hat.

Doch scheint mir auch vor allem die ungewöhnliche Verhandlung der Kategorien Raum und Zeit eine Analyse wert, zumal sich Streeruwitz' Figuren auffällig dynamisch in Raum und Zeit bewegen und dadurch das weibliche Leiden auch eine stark globalisierte Qualität erreicht. Insofern berühren diese Texte gesellschaftliche Bereiche und Problemfelder, die weit über eine „bloß“ isolierte, feministisch inspirierte weibliche Sprachfindungssuche hinausreichen. Exemplarisch dafür werde ich im Folgenden die Räume und Zeit(en) im Roman *Partygirl.* einer genaueren Beobachtung unterziehen, um schließlich die spezifischen Charakteristika von Zeiträumen im Roman herauszuarbeiten. Strukturell folgt die Kapiteleinteilung des Romans dabei einem sehr exakten Muster:

**Tabelle 1. *Partygirl.*: Zeit und Raum**

Kapitel	Zeit	Raum
1	Oktober 2000	Chicago
2	April 1997	Havanna
3	Juni 1994	Berlin
4	Juni 1989	Santa Barbara
5	März 1984	Kreta
6	August 1981	Arezzo
7	Februar 1976	Wien
8	Dezember 1973	Wien
9	September 1968	Baden
10	Juli 1965	Perugia
11	Mai 1960	Wien
12	September 1957	Baden
13	Juni 1950	Baden

Schon in der tabellarischen Auflistung der formalen Struktur von *Partygirl.*, die hier zur besseren Orientierung eingangs vorzufinden ist, wird das Potential des Romans für eine derartige zeiträumliche Interpretation sichtbar. Auf 415 Seiten, in dreizehn Kapiteln und an neun Orten zu jeweils unterschiedlichen Zeitpunkten zwischen 1950 und 2000 spinnt sich die Handlung rund um das Geschwisterpaar Madeline und Roderick Ascher zeitlich rückwärts.

## 1.1. Analyse der Räume in *Partygirl*.

### 1.1.1. Reale Vorlagerung der fiktiven Räume

*Partygirl*. kann als ein Beispiel für eine neue Entwicklung in der österreichischen Gegenwartsliteratur gelten, der Stefan Alker eine „Hinwendung zum Internationalen“ (Alker, 2005, 5) attestiert. Die dreizehn Kapitel werden im Text mit den jeweiligen Ortsüberschriften präsentiert, die in Folge auch Handlungsschauplätze sind: *Chicago.*, *Havanna.*, *Berlin.*, *Santa Barbara.*, *Kreta.*, *Arezzo.*, *Wien.*, *Wien.*, *Baden.*, *Perugia.*, *Wien.*, *Baden.* und *Baden..* In einer nationalstaatlichen Ordnung hieße dies: USA, Kuba, Deutschland, USA, Griechenland, Italien, Österreich, Österreich, Österreich, Italien, Österreich, Österreich und Österreich. Zwei Auffälligkeiten lassen sich bei diesen Auflistungen feststellen. Erstens haben alle neun genannten Orte eine reale Entsprechung. Zweitens handelt es sich bei allen Schauplätzen um bekannte Tourismusorte der westlichen Welt.

Doch obwohl wir es nun im Falle von *Partygirl*. mit Schauplätzen zu tun haben, die eine Entsprechung in der realen Welt aufweisen, denen also eine real-konkrete Vorlagerung zukommt, muss sich eine literaturwissenschaftliche Analyse vor allem „die Frage nach der Art der Beschreibung [der Orte] und nach dem Funktionieren“ innerhalb eines Textes stellen. Dies gilt im besonderen Maße bei realen internationalen Orten im Text, denen ein gewisser „Weltbezug“ ja nicht abgesprochen werden kann (Alker, 2005, 21). Auch Stefan Neuhaus betont in diesem Zusammenhang den Unterschied zwischen literarischen und realen Orten:

Orte in literarischen Texten denotieren niemals reale Orte; es handelt sich stets um mit Konnotationen aufgeladene fiktive Orte, eingebunden in einen komplexen Verweisungszusammenhang des Texts als Ganzes. (Neuhaus, 2008, 9)

Zusammenfassend ist die namentliche Entsprechung fiktiver und realer Orte, die dem Text vorgelagert sind, also nur ein Faktor im größeren Bedeutungszusammenhang und darf somit nicht überbewertet werden – insbesondere, da wir im Falle von *Partygirl*. in den jeweiligen Kapiteln nur sehr wenig über die konkreten Gegebenheiten der Orte erfahren. Die Schauplätze bleiben leer und beliebig. Deshalb werde ich in meiner Analyse auch von detaillierten einzelnen Interpretationszuschreibungen der Orte und

ihrer realen Vorlagerung absehen und mich hauptsächlich auf ihre Funktion als Repräsentation der touristischen westlichen Welt konzentrieren.

Zur Auswahl der jeweiligen Orte lässt sich festhalten, dass Streeruwitz (wie zum Beispiel auch Ingeborg Bachmann) in ihrem Gesamtwerk literarische Orte überwiegend an eigene reale Ortserfahrungen anknüpft. Dieses Merkmal verbindet sich mit oftmaligen Namensähnlichkeiten zwischen den ProtagonistInnen und der Autorin selbst und durch Covergestaltungen, die Fotografien der Autorin ablichten, zu einem autobiografisch geprägten Œuvre, in dem die Autorin bewusst mit ihrer Selbstinszenierung spielt. Die Grenzen zwischen Autobiografie und Fiktion bleiben beweglich. In einem Interview mit Willy Riemer und Sigrid Berka (1998) antwortete Streeruwitz auf die Frage, ob ihre Schauplätze oft auch einen persönlichen Bezug haben, wie folgt:

Ja, sicher, ja freilich. Ja, ich denke nicht, dass man den Leser oder die Leserin belügen sollte, dass man selber kein Leben hat. So ist es ja nun nicht. Ich mein', ich schreib' keine Autobiographien, aber ich hab' schon auch, also ich bin schon da. (Riemer, Berka & Streeruwitz, 1998, 55)

Über diesen Ansatz lässt sich auch die Dominanz der österreichischen Orte im Text erklären, die gleichermaßen die Hauptaufenthaltsorte der Protagonistin Madeline und der Autorin Marlene sind. Überdies zeigt sich das räumliche Übergewicht Österreichs selbst an Handlungsschauplätzen außerhalb Österreichs durch die permanente Erinnerungsarbeit der Protagonistin. Ein repräsentatives Beispiel ist die folgende Textpassage, in der Madeline sich in Arezzo aufhält und über eine vergangene Beziehung mit Constantin nachdenkt. Im Zentrum der Überlegungen steht eine Szene in einem Wiener Lokal, in der Madeline nach einer verbalen Demütigung ihrem Gegenüber ein Glas Wein ins Gesicht geschüttet hat:

Der Wirt hatte alle Mühe gehabt, den Ebner aufzuhalten, sie zu schlagen. Wien war da nicht so wie in den Filmen. Die Männer hielten da nicht still. Die Männer in Wien. Die schlugen zurück. Und schrien „Du alte Brunzbutten“ dazu.  
(Streeruwitz, 2002, 170)

Streeruwitz stellt in dieser Passage auch die filmische also mediale Repräsentation des Raumes Wien der subjektiven Erfahrung der Protagonistin gegenüber und betont die Kluft zwischen den jeweiligen Eindrücken.

Die zweite Auffälligkeit hinsichtlich der Ortsnamen bezieht sich auf die geografische Verortung der realen Vorlagerungen im Text. Bei allen Orten (Chicago,

Havanna, Berlin, Santa Barbara, Kreta, Arezzo, Wien, Baden und Perugia) handelt es sich um beliebte Tourismusorte der westlichen Welt. Wichtig für diese Überlegungen ist dabei Streeruwitz' poetologisches Programm im Hinterkopf zu behalten: „Ortsnamen stehen [...] für die Welt als Möglichkeit“ (Streeruwitz, 1997, 74). Sie funktionieren als Zeichen, die sich zu unterschiedlichen Systemen zusammensetzen lassen, um die vielfachen Kombinationsmöglichkeiten der globalisierten und touristischen Welt zu verdeutlichen. Folgende Beobachtung des Literaturwissenschaftlers Wendelin Schmidt-Denglers in Hinblick auf Streeruwitz' Titelgebung ihrer zahlreichen Theaterstücke lässt sich auch auf die Kapitelbenennungen von *Partygirl*. übertragen:

Die Orte sind in den meisten Fällen Traumorte des Österreichers, Orte an die er sich wünscht. Wie in den anderen hier behandelten Texten stellt sich das kleine Österreich so in die Auslage – es paßt sehr gut zu der Beobachtung, die wir über jenes Anvisieren Österreichs aus der Ferne bei den anderen Autoren gemacht haben. Es ironisiert ganz bewußt die Weitläufigkeit, mit der man sich schmückt, und die Sucht, sich durch das Ferne und Exotische, durch das Elegante und Exquisite das Prestige zu erhöhen. (Schmidt-Dengler, 2012, 144)

Das beschriebene Milieu im Text verstärkt den Eindruck dieser Ironisierung. Bei den ProtagonistInnen handelt es sich keineswegs um typische TouristInnen, sondern um eine ganz spezifische Gruppe elitärer KosmopolitInnen, die ohne budgetäre Einschränkungen nach Lust, Laune und teils auch durch puren Zufall an prestigeträchtige Orte der westlichen Welt reist.

Die zweite Dominanz hinsichtlich der geografischen Verortungen lässt sich, nach Österreich, in den USA feststellen. Das Amerika-Bild nimmt in Streeruwitz' gesamten Schaffen einen sehr großen Raum ein und hat unterschiedliche Funktionen. Im Falle von *Partygirl*. wird Chicago als Schauplatz für den strukturellen Anfang und das chronologische Ende herangezogen, wobei ich in Folge noch näher darauf eingehen werde, dass die Vorstellung von klaren Anfangs- und Endpunkten im Roman unterlaufen wird. Chicago bzw. die USA werden zur „Endstation einer unerfüllten Suche und Reise“ (Delhey, 2004, 258). Durch den fast absurden Erstickungstod des Bruders an einem Pizzastück, vielleicht neben dem Burger sogar das Symbol für globales Fastfood schlechthin, werden romantisierte europäische Vorstellungen der USA als Land des Aufbruchs, des Neuanfangs und unbegrenzter Möglichkeiten gesprengt und aufgelöst.

Denn „Marlene Streeruwitz spielt mit solchen Illusionen, lässt sie aber nicht zu“ (Delhey, 2004, 259).

Insgesamt trägt diese Auswahl der internationalen Orte und ihrer geografischen Verortung sowie ihre Verbindung mit dem lokalen Raum Österreich maßgeblich zur Herausbildung glokalisierter Räume im Text bei.

### **1.1.2. Glokalisierte Ethnoscapes**

Markus Hallensleben argumentiert zur realen Vorlagerung der Orte in Marlene Streeruwitz' Theaterstücken, dass sie „trotz ihrer Lokalisierbarkeit lediglich auf die medialisierte Weltordnung eines globalen Massentourismus verweisen“ (Hallensleben, 2004, 69). Dies bewerte ich vorerst auch als zutreffend für den Roman *Partygirl.*, wenngleich ich in dieser Analyse in Folge auch einen Schritt weitergehen möchte. Die Orte sind lokalisierbar, bleiben aber – ebenso wie die Männer in Madelines Leben (Hallensleben, 2004, 66) – austauschbar und beliebig. Dennoch stellen sie in ihrer Gesamtheit einen wichtigen Ansatz der Textwirkung dar. Die beschriebene reale Vorlagerung der Orte und ihre Verweise auf globalen Massentourismus erwecken in der Leserschaft Erwartungen, die unterlaufen werden, denn die Orte bleiben leer. Vom Hochglanz räumlich-touristischer Bilder und Aktivitäten ist wenig zu lesen. Der Text verweigert örtliche Informationen, die die raum- und zeitfixierte Struktur des Narrativs eigentlich nahe legen würde. Die genaue Datierung und Verortung der Kapitel, die zum strukturgebenden Muster für den Text wird, führt die zielreiche aber letztendlich ziellose Flucht ins Leere der ProtagonistInnen ad absurdum. Obwohl die Figuren sich touristisch bewegen, entspricht die Motivation zur Raumbewegung und auch ihre Raumwahrnehmung nicht der des Touristentypos. Es werden beinahe keine raumspezifischen Sehenswürdigkeiten aufgesucht, keine kulturellen Erkundigungen unternommen und die räumlichen Besonderheiten bleiben unbemerkt bzw. nebensächlich. Kontakte mit Einheimischen beschränken sich zumeist auf unumgängliche Dienstleistungshandlungen, etwa auf Dialoge mit dem Hotelpersonal.

Die Wahl der Orte begründet sich oft auf Gegebenheiten, die sich aus dem sozialen Umfeld heraus ergeben, in dem sich das Geschwisterpaar bewegt. Beispielsweise befindet sich Madeline im sechsten Kapitel in Arezzo, da ein Freund dort

ein Sommerhaus besitzt, das hauptsächlich zum gemeinsamen Feiern, Essen, Trinken und Drogenkonsum Verwendung findet. Insofern kann *Partygirl.* als Kritik am sinnentleerten Massentourismus der westlichen Welt gelesen werden. Die verschiedenen Räume selbst charakterisieren sich zunächst als sehr unterschiedlich, nur die individuelle Erfahrung innerhalb dieser Räume durch die ProtagonistInnen verbindet sie. Auch dieses Überangebot an Ortsauswahl- und Reisemöglichkeiten führt nicht zur erhofften Befriedigung. Wichtig dabei bleibt jedoch, dass es sich bei den Figuren um Mitglieder eines ganz bestimmten, sehr elitären Milieus handelt, die durch ihre guten Vernetzungen und Kontakte bzw. ihre finanziellen Mittel Zugang zu einer Vielzahl an Räumen haben.

Der Kulturanthropologe Arjun Appadurai hat in diesem Zusammenhang den wichtigen Begriff der „ethnoscapes“ bzw. der „globalen ethnischen Räumen“ geprägt:

Mit ethnischen Räumen möchte ich daher die Räume jener Personen bezeichnen, welche den sich gegenwärtig vollziehenden Wandel charakterisieren: die ethnischen Räume der Touristen, der Immigranten, der Flüchtlinge, der Exilanten, der Gastarbeiter und anderer mobiler Gruppen und Individuen. (Appadurai, 1998, 12)

In *Partygirl.* bewegt sich die finanziell potente und mobile Gemeinschaft rund um das Geschwisterpaar Rick und Madeline auf ihren Reisen in solchen spezifischen „ethnoscapes“, die neben fünf anderen sozialräumlichen Organisationseinheiten mediascapes, technoscapes, financescapes und ideoscapes fluide Modelle darstellen, die nach Appadurai das „Globale konstituieren“ (Kohns, 2010, 186).

In diesen Ethnoscapes in *Partygirl.* wird das Globale und Lokale auf unterschiedliche Weise verbunden. Die entstehende Glocalisierung möchte ich im Folgenden anhand einer zentralen Textpassage veranschaulichen. Doch zunächst erachte ich es für fruchtbare, einen Blick auf eine Äußerung über das „Glokale“ der Autorin selbst zu werfen:

In der seltsamen Stille der Kleinstadt, in der ich aufwuchs, in der eine eigene Zeit ablief. Eine Zeit, die dem Lauf der Welt entzogen war. Die Welt, das war ein Draußen, in dem die Zeit raste. Die Kleinstadt war eine Insel, die auf diese Welt hinaussah und nichts gelten ließ. Außerhalb. Da. Am Ort. Eine Gegenwart gab es da nicht. (Arnold, 2004, 3)

Streeruwitz stellt in dieser Aussage das Lokale, also die Kleinstadt, der Welt gegenüber, die durch ihre zeitliche Beschleunigung – das dauernde Rasen – das Globale repräsentiert. Das Lokale wird in diesem Fall als eigene Insel vom globalen

Weltgeschehen abgetrennt. In *Partygirl*. verbindet Streeruwitz lokale und globale Erfahrungen. Dadurch globalisiert sie den Raum USA bzw. den Highway 101 in Kalifornien, als Madeline und Rick im Santa Barbara Kapitel ihre medialen Vorerfahrungen dieses Raums reflektieren:

„Unsere Traumstraßen der Welt.“ Madeline lachte. Sie hatten diese Filme gesehen. Sie waren in den dunkelrot samtbezogenen Sesseln im Stadttheater Baden gesessen. [...] Und sie hatten beschlossen, diesen Filmen nachzufahren. Und mit der 101 in Kalifornien beginnen. (Streeruwitz, 2002, 113)

Der Raum Kino in Baden repräsentiert dabei das Lokale, in dem das Geschwisterpaar über das Medium Film („mediascape“) erstmals eine räumliche Fremderfahrung macht und diese Bilder zum Anlass nimmt, um den „Filmen nachzufahren“. „Das Kalifornien im Jahre 1989 beschreibt Streeruwitz als expliziten Versuch, diesen Kinowunschort nachzuleben“ (Roussel, 2010, 170).

Die Motivation für die Raumbewegung ist also durch das imaginierte Erlebnis globaler Möglichkeiten im lokalen Ort ausgelöst worden. Das „generalisierte Anderswo“ (Meyrowitz, 1998, 176f.), dem die KinobesucherInnen begegnen, macht neue und andere Raumerfahrungen vorstellbar. Es handelt sich dabei um imaginierte Lebensformen (Appadurai, 1998, 21-23), die das Lokale mit dem Globalen in Verhältnis setzen und verbinden. Dieses Verfahren ist Teil einer globalen Enträumlichung, die eine Hauptcharakteristik unserer globalisierten Zeiten ist:

Dieser Prozess der Enträumlichung, in dem Geld, Waren und Personen einander rast- und ruhelos um die Welt jagen, bildet den Nährboden für das üppige Gedeihen von zusammengestückelten Phantasievorstellungen ganzer Menschengruppen. Denn die von den Massenmedien produzierten Vorstellungen und Bilder vermitteln oft nur einen unzulänglichen Eindruck von jenen Waren und Erfahrungen, mit denen die verschiedenen Bevölkerungsgruppen aufgrund der Enträumlichung in Kontakt kommen. (Appadurai, 1998, 15)

Im Text versuchen die ProtagonistInnen das tatsächliche Raumerlebnis der medialen Vorerfahrung möglichst gleichzusetzen, indem zusätzlich zu ähnlichen Bildern auch die Filmmusik kopiert wird.

Sie hatten alle Beethoven-Symphonien und Mahler und Wagner-Ouvertüren mitgenommen. Als Begleitmusik. Diese Filme waren immer symphonisch rauschend untermauert gewesen. Aussichten auf blaues Meer und breite, wiegende, bedeutsame Musik. Regina hatte das schlecht gefunden. Schlechter Geschmack sei das, hatte sie gesagt. Sie waren dann ohne Musik gefahren. (Streeruwitz, 2002, 113)

Interessanterweise kommt es im Text ansonsten zu keiner expliziten Gegenüberstellung der im Lokalen erfahrenen globalen Kinobilder und dem tatsächlichen Erlebnis vor Ort. Doch, wie häufig im Text, folgt unmittelbar nach den Überlegungen eine massive körperliche Reaktion auf die Reflexionen:

Madeline lachte. Sie bekam kaum Luft. Ihr Hals war nach vorne eingeknickt. Sie mußte sich bewegen. Aufsetzen. (Streeruwitz, 2002, 113)

Diese Reaktion kann als körperliche Antwort auf die Schwere der Verbindung dieser globalisierten Räumlichkeitserfahrungen gelesen werden.<sup>27</sup> Die Protagonistin kann die verschiedenen Raumperspektiven nicht verbinden. Der Prozess der Glokalisierung wird nicht wahrgenommen bzw. entzieht sich der benötigten Reflexion. Die offensichtliche Desillusionierung vollzieht sich nicht sprachlich, sondern in der existenzbedrohenden körperlichen Reaktion des möglichen Erstickens. Tiefgreifender könnte man die Bedrohlichkeit des Aufeinanderprallens des Lokalen und Globalen nicht darstellen. Diese Passage wird somit zum Kommentar von medialen Ordnungen in Zeiten von Massentourismus, Mediascapes, Ethnoscapes und Glokalisierungsprozessen.

Appadurai stellt die Frage: „Was bedeutet Örtlichkeit als gelebte Erfahrung innerhalb einer globalisierten, entrücklichten Welt?“ (Appadurai, 1998, 19). *Partygirl*. lässt sich als eine komplexe literarische Antwort auf diese Frage lesen, die jedoch ganz in post- und metamoderner Manier mehr Fragen als Antwortmöglichkeiten bietet. Auffällig ist in jedem Fall, dass die von Appadurai aufgestellte These, Orte und Territorien würden aufgrund der verschiedenen „scapes“ und ihrer Wechselwirkung zunehmend an Bedeutung verlieren, im Text bestätigt wird. Auch Streeruwitz gesteht ihren internationalen Orten und Räumen keine Individualität zu. Sie bleiben leer. Eine soziale Aufladung zum Raum wird unterlaufen. Lediglich durch Erinnerungsmodi der Individuen werden entleerte Orte verräumlicht, doch die Herausbildung ortsübergreifender Gruppen und Gemeinschaften findet nicht statt. Neue Kontakte mit Menschen anderer Kulturen beschränken sich auf flüchtige Begegnungen. Der alte, lokal geprägte Freundeskreis um Madeline und Rick bleibt an allen Orten derselbe und widerspricht den vielfältigen, aber letztendlich oberflächlichen Raumerfahrungen des Geschwisterpaars, denn der gegenwärtige Raum bleibt immer leer im Text. Dem neuen Raum wird in *Partygirl*. keine

---

<sup>27</sup> Vgl. Bachmann-Medick, 2009b.

wirkliche Möglichkeit der Raumerfahrung gegeben. Die Reflexion über das Lokale in der Vergangenheit und die Überlegungen in neue globale Räume aufzubrechen verhindern eine aktive Raumerfahrung in der Gegenwart. Ständig will die Protagonistin weggehen, flüchten und weiterziehen. Dies verweist auf einen alles dominierenden Aspekt im Text – die bewegliche Räumlichkeitswahrnehmung.

### **1.1.3. Bewegliche Räumlichkeitswahrnehmung und Streeruwitz' poetologisches Programm**

Stefan Alker konstatiert und bestätigt zuallererst das Offensichtliche, nämlich das gehäufte Auftreten internationaler Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur seit den 1990ern „von Elfriede Jelinek bis Wolf Haas“ (Alker, 2005, 2). Er entwickelt in einer Poetik des Ortes (2005) anhand von fünf Beispielen der neueren österreichischen Literatur folgende drei Motive zu einem gemeinsamen Erzählverfahren, das seinen ortsfokussierten Textbeispielen innewohnt: „Die Glückssuche in der Fremde, die perspektivische Auflösung des Ortes und das Fragliche des angestrebten Entrinnens“ (Alker, 2005, 1). In seiner Abhandlung arbeitet er wiederum drei essentielle Funktionen dieser Orte heraus: „Sie dienen schlicht und einfach als Ort der Handlung, sie fungieren als ersehnter Fluchtpunkt oder sie stellen einen Gegenort dar, der die Perspektive auf das Heimatliche bestimmt“ (Alker, 2005, 2). Aus eingangs genannten Gründen möchte ich mich in meiner Herangehensweise auf den Raum begriff stützen und nicht auf den des Ortes wie Alker. Überdies möchte ich diese drei grundlegenden Funktionen von Orten in einer ZeitRaum-Analyse der gewählten Romane um einige weitere Aspekte erweitern. Im Falle des Textes *Partygirl*. von Marlene Streeruwitz ist das vor allem die Funktion der zahlreichen Räume in ihrem Beitrag zu einer bewegten und brüchigen Raumwahrnehmung.

Lahn/Meister/Aumüller (2008) entwerfen in ihrer *Einführung in die Erzähltextranalyse* einen Leitfaden zur Analyse des Raums. Das für die Analyse von *Partygirl*. Bedeutsamste, ist dabei das Prinzip der Bewegtheit:

Gibt es Bewegungen im Raum bzw. von einem Ort/Raum zum andern? Auch hier gilt zudem die Frage nach dem Blickwinkel: Wenn es Bewegungen gibt, ist die Bewegung selbst beschrieben oder deren Anfangs- und Endpunkt? Sind Bewegungen aus der Totale beschrieben oder aus dem Blickwinkel derer, die sich bewegen? (Lahn et al., 2008, 252)

In Marlène Streeruwitz' *Partygirl*. wird die Leserschaft mit zahlreichen raumüberschreitenden Bewegungen konfrontiert, die weder einen klar definierten Anfang noch ein determiniertes Ende haben. Extravagante, scheinbar willkürliche Reisen und dekadente Fluchtversuche eines inzestuösen Geschwisterpaars verbinden die einzelnen Räume miteinander. Das Reisen charakterisiert sich dabei als sehr touristisch, unreflektiert und vergnügenssüchtig. Die Räume werden ebenso überstürzt und aus Launen heraus aufgesucht, wie auch wieder fluchtartig verlassen. Durch die häufigen Ortswechsel verlieren die einzelnen Räume und die darin gemachten Erfahrungen ihre Bedeutung und ihre mögliche Substanz. Übrig bleiben leere Ortsnamen und leere Raumerfahrungen. Der Fokus liegt im Text auf der subjektiven Wahrnehmung der häufigen Raumwechsel der Protagonistin und weniger auf der Raumerfahrung selbst. Die Bewegungen werden aus einem ganz eng geführten Blickwinkel der Protagonistin heraus beschrieben, der sich jedweder Außenperspektive entzieht. Räume werden also durch die Perspektive einer psychisch sehr unsteten Erzählerin wahrgenommen. Dies manifestiert sich auch in den zahlreichen Reise-Passagen.

Oft erzählt die Protagonistin aus Fortbewegungsmitteln heraus, wie etwa Privatautos, Taxis und öffentlichen Verkehrsmitteln. Dieses gehäufte Aufkommen von Transiträumen bzw. Nicht-Orten nach Marc Augé<sup>28</sup> (Augé, 1994) spielt eine entscheidende Rolle bei der zeiträumlichen Globalisierung des Romans.

Marc Augé hat in einem langen Essay von 1992 für das, was seiner Ansicht nach das Leben des (wie er ihn nennt) 'supermodernen' Menschen am besten charakterisiert, den Begriff des 'Nicht-Ortes' eingeführt. Damit meint er Orte des Transits wie Straßen, Flughäfen, Bahnhöfe; aber auch Orte des Konsums wie Supermärkte, also Orte an denen man sich nicht aufhält, um sich dort aufzuhalten. (Neuhaus, 2008, 10)

An eben solchen Nicht-Orten halten sich Madeline und Rick überwiegend auf. Dieses ständige Aufsuchen und Verweilen an Nicht-Orten in einem transitorischen Zustand ist ein Merkmal globalisierter Lebensform und als solche identitätsprägend. Eine besondere Qualität dieser Nicht-Orte spiegelt sich in der überwiegend passiven Haltung der Protagonistin wieder, was Augé als „das Gefühl, daß man die Dinge nur kommen lassen“ muß, beschreibt (Augé, 1994, 9). Damit bezieht sich Augé auf den absonderlichen Zustand in dem sich Reisende befinden, wenn sie an Flughäfen, in Bussen oder Autos für

---

<sup>28</sup> Vgl. Kapitel II. 4.

kurze Zeit vom Zwang, unmittelbare Entscheidungen zu treffen, befreit sind. Madeline bewegt sich in diesen Nicht-Orten, um genau vor diesem Entscheidungsdruck flüchten zu können.

Hinsichtlich dieser Denkart möchte ich versuchen, folgende These von Stefan Neuhaus in Bezug auf auf *Partygirl*. zu diskutieren. Er geht davon aus, dass

Nicht-Orte eine große Bedeutung in der Gegenwartsliteratur haben, als Durchgangsorte einerseits und Aufenthaltsorte andererseits, die Orte ersetzen, um so den transitorischen Zustand von Protagonisten zu verdeutlichen. (Neuhaus, 2008, 14)

Für die Nicht-Orte in *Partygirl*. gilt dabei noch ein besonderes Merkmal. Die Protagonistin Madeline befindet sich in einem dauerhaften transitorischen Zustand. Ständig werden die nächsten Reiseziele und die nächsten Wohnmöglichkeiten verhandelt: „Und sie konnte ja auch nach Kitzbühel fahren. Im Golfclub sitzen. Oder hierbleiben.“ (Streeruwitz, 2002, 67). „Sie sollte sich eine eigene Wohnung suchen. Allein leben. Neu anfangen. [...] und nach Venedig ziehen. Alle zogen gerade nach Venedig“ (Streeruwitz, 2002, 138). Es kommt lediglich zu räumlichen und zeitlichen Veränderungen in ihrem Leben, jedoch zu keiner maßgeblichen Entwicklung bzw. Verbesserung ihres labilen Zustandes der Verzweiflung. Immer wieder laufen Entwicklungsmöglichkeiten ins Leere. Die transitorische Qualität der Nicht-Orte wird zu Madelines Lebensmetapher der Orientierungslosigkeit in allen anderen Lebensbereichen: im Umgang mit sich selbst, ihren Familienmitgliedern wie auch Bekannten.

An solchen Nicht-Orten kann man es sich, meist mehr schlecht als recht, bequem machen, sie können sogar die Funktion von Heterotopien übernehmen, vielleicht auch deshalb, weil es für die Literatur der Postmoderne, mit ihrer Inszenierung transzendentaler Obdachlosigkeit, hauptsächlich transitorische Orte gibt. [...]. Mehr als je zuvor liegt der Wert des Ortes im Auge des Betrachters. (Neuhaus, 2008, 22)

Diese postmoderne, transzendentale Obdachlosigkeit wird in tragischer Zuspitzung im Text präsentiert. Der Wert des jeweiligen Raumes kann nur durch Madelines Perspektive wahrgenommen werden und bewegt sich lediglich um einen Nullpunkt. Allein die Anwesenheit des Bruders erlaubt Madeline eine zeitweilig positive Raumwahrnehmung. Doch selbst diese Sehnsucht Madelines endet am formalen Beginn des Buches bzw. am chronologischen Ende in der absoluten Schmerz- und Katastrophensituation: Als Madeline und Rick in ihren 50ern schließlich in Chicago einen gemeinsamen Raum

gefunden haben, erstickt Rick in Madelines Anwesenheit an einem Stück Pizza. Die räumliche Nähe der Geschwister konnte das Unglück nicht verhindern. Zurück bleibt ein Vakuum, die absolute Leere in Madeline, ohne den einzigen Menschen, den sie für und bei sich haben will, sein zu müssen.

Das markanteste Beispiel für einen Nicht-Ort im Text ist das Auto. „Madelines ganzes Leben – als Partygirl, das selbst eine übergreifende Metapher ist, die als Erzählung unerfüllt bleibt – liest sich wie eine Folge von Autofahrten mit irgendwelchen Männern, Eric, Joe, Chris usw., die alle gleich traumatisch erscheinen, weil sie nirgendwohin führen“ (Roussel, 2010, 170). Das Auto spielt „in der Postmoderne eine ganz besondere Rolle als heterotopischer Nicht-Ort (Neuhaus, 2008, 18). Interessanterweise lenkt sie dabei jedoch nie selbst ein Verkehrsmittel, sondern bleibt immer Bei- bzw. Mitfahrerin, die das Geschehen aus einer distanzierten Zuseherperspektive heraus beobachtet:

Bahringer fuhr los. Er fuhr auf den Graben. Den Kohlmarkt hinunter. Über den Michaelerplatz. Durch die Burg auf den Ring. Er bog nach rechts auf die Mariahilfer Straße ab. Madeline lehnte sich zurück. Bahringer fuhr schnell. Zu schnell. Er schoß durch die engen Gassen. Er mußte an den Kreuzungen herunterbremsen. Beim Schalten heulte der Motor auf. (Streeruwitz, 2002, 212)

Nie lenkt die Protagonistin selbst ein Auto, sondern bleibt in ihrer Rolle als Beifahrerin stets von den – immer männlichen – Fahrern abhängig. Der Text „thematisiert das komplexe Verhältnis von Autonomie und Abhängigkeit in der Persönlichkeitsstruktur der Protagonistin“ (Reitzenstein, 2010, 82). Laut Reitzenstein stellt *Partygirl*, die „psychoanalytische Suche nach einem Ereignis, das als Ursache für die Abhängigkeit der Protagonistin als traumatischer Kern in deren Kindheit benannt und verantwortlich gemacht wird“ (Reitzenstein, 2010, 84) formal und inhaltlich in Frage. Streeruwitz präsentiere vielmehr ein übersteigertes Rollenkłischee durch Marlene und driftet somit ins Ironische ab: „Einen deterministischen Blick auf die Vergangenheit versucht Streeruwitz zu vermeiden“ (Reitzenstein, 2010, 86). Durch das Vermeiden einer chronologischen, finalen Erzählweise steht eher die „Verkettung kausaler, einander bedingender Folgeereignisse“ (Reitzenstein, 2010, 87) im Zentrum des Textes. Die ungünstige kindliche Sozialisation ist somit nicht zwangsläufig die Ursache für

Madelines Abhängigkeitsstruktur, sondern lediglich eine mögliche Erklärung unter vielen.

Das Verhältnis zwischen der räumlichen Beweglichkeit und Madelines Abhängigkeit zeigt sich besonders in ihrer angesprochenen Unfähigkeit zur Eigeninitiative und durch eigenverantwortliches, selbstständiges Agieren in andere Räume zu gelangen:

Warum hatte Constantin vor der Reise nach Buenos Aires Schluß gemacht.  
Warum hatte er nicht wenigstens gewartet, bis sie dagewesen wären. Dann wäre sie jetzt in Buenos Aires. Weit weg. Wenigstens. Irgendwo anders. Er hätte sich da von ihr trennen können. Und sie wäre dort gewesen. Allein irgendwo zu sein. Das war nicht das Problem. Hinkommen. Sie konnte sich nicht vorstellen, hinzukommen. Allein. (Streeruwitz, 2002, 167)

In dieser Passage wird dem Prinzip der Bewegtheit höchste Priorität eingeräumt. Es geht immer darum „hinzukommen“ und dazu braucht Madeline Hilfe von außen.

Die fiktiv-konkreten Orte, die Madeline allein oder gemeinsam mit ihrem Bruder aufsucht, sind zumeist willkürlich gewählt und erscheinen austauschbar. Die Episoden könnten letztlich überall stattfinden. Die Räume spiegeln sich lediglich in ihrer Leere, worauf auch der Buchtitel von Ricks Roman hinweist. „Mirrored Exiles“ (Streeruwitz, 2002, 123) möchte Rick, der Bruder der Protagonistin, seinen unfertigen Roman taufen. Bezeichnend für diese Rastlosigkeit, die sich durch den Text zieht, ist das ständige Bedürfnis der Protagonistin aufzubrechen, wegzufahren und zu fliehen<sup>29</sup>: „Und weg. Weggehen. Einfach weggehen“ (Streeruwitz, 2002, 13). Stets (ver-)lebt das Geschwisterpaar inmitten eines ebenso dekadenten und hedonistischen Freundeskreises in den Tag hinein und versucht durch den maßlosen Umgang mit Alkohol, Drogen und Sex die Vergangenheit zu ersticken, die Gegenwart zu verzerrn und die Zukunft zu ermöglichen. Beim Titel *Partygirl*. ist der räumliche Bezug vorerst nicht augenscheinlich. Dennoch plädiere ich in diesem Fall für eine Leseart von der gesellschaftlichen Veranstaltung der „Party“ als globalen Raum. Party kann in diesem Roman überall und an jedem Ort stattfinden. Man erhebt sich also über die strenge geografische Verortung und deren Konsequenzen. Die „Party“ wird zu einem übergeordneten imaginierten und leeren Raum, der nicht vom geografischen Ort abhängig ist. Die geografischen Räume bieten keine Weiterentwicklung. Letztlich bietet lediglich der eigene Körper als Raum

---

<sup>29</sup> Vgl. Kapitel II. 1.2.2.

eine „gewisse sinnliche Sicherheit in einer immer abstrakteren Welt“ (Polt-Heinzl, 2003, 183).

Dieser eigene Körper der Protagonistin hat jedoch auf psychischer und physischer Ebene kontinuierlich mit Störungen zu kämpfen. Die aufgesuchten Räume, die stark bewegten Raumwahrnehmungen, erfüllen die ersehnte heilungs- und ruhestiftende Funktion nicht.

Sie hatte sich das immer gewünscht. Daß sie von Wien weggingen. Wegkamen. Von Wien. Weg von dieser hundsgemeinen total verlogenen hinterhältigen Stadt. Diesen Leuten. (Streeruwitz, 2002, 124)

So sehr sich Madeline immer wieder wünscht aus Baden, Wien und Österreich insgesamt zu fliehen, um belastende Erfahrungen hinter sich zu lassen, letztlich bietet ihr keine der aufgesuchten Destinationen die dringend benötigte Ruhe und Heilung. Das rastlose und räumlich bewegte Leben der Figuren in *Partygirl*. spiegelt ihr ruheloses Innenleben wider.

Die bewegte wie bruchhafte Raumwahrnehmung der Leere und der Eindruck einer rastlosen Psyche wird durch den Streeruwitz-Sound auf der formalen Ebene intensiviert. Konkret realisiert liest sich dieser spezielle Stil, der sich durch ihr ganzes Œuvre zieht, durchwegs ähnlich wie schon die ersten Sätze von *Partygirl*.:

Die Glocke schlug an. Kalte Luft strömte herein. Der Mann lehnte mit der Schulter gegen die Glasscheibe der Tür. Er schob die Tür weiter auf. Hielt ein Bündel schwarzer Kleidung mit beiden Händen. Madeline konnte die Schrift auf der Tür hinter ihm sehen. Die rosaroten Buchstaben in 2 Bögen übereinander. „Crystal“ groß geschrieben. „Cleaner“ darunter. Kleiner. Der Mann trat an den Ladentisch. Legte die Kleidungsstücke ab. Die Tür fiel zu. (Streeruwitz, 2002, 8)

Fragmentarische Sätze, in denen Subjekte und/oder Verben ausgelassen werden, verbinden sich zu einem abgehackten rhythmischen Stolpern. Zu den auffälligsten Merkmalen des Stils der Autorin gehören diese unvollständigen Sätze unterbrochen und verbunden vom Punkt als „auffälligstes Rhythmisierungselement“ (Roussel, 2010, 155). Daraus resultiert ein parataktisches, grammatisch hierarchieloses Schreiben, das wiederum signifikant für den hohen politischen, insbesondere feministischen, Anspruch von Streeruwitz' poetologischem Programm ist.

Marlene Streeruwitz ist eine der wenigen unter den deutschsprachigen Autoren, die umfassend und öffentlich Auskunft geben über ihre schriftstellerischen Intentionen und Methoden. Sie schreibt und spricht über die Herstellung von

Literatur in einer Wiese, die sich nicht darauf beschränkt, zu erklären, wie ihre eigenen Bücher entstehen; sie analysiert die Bedingungen der Entstehung von Literatur auf der Grundlage unserer Weltwahrnehmung innerhalb der Kultur, in der wir leben. Da geht es um Fundamentales: um die Bedeutung von Sprache, um die patriarchale Verfasstheit der Welt, um die Verfasstheit der Kunst in dieser Welt und die Funktion von Herrschaft innerhalb der Kunst im Besonderen. Es geht um sehr viel, nämlich um fast alles, was Kunst ausmacht. (Döbler, 2004, 11)

Nicht nur das Erzählen selbst steht im Zentrum der Intention, sondern die schonungslose Aufklärung. Streeruwitz' Texte sind „Träger einer Absicht“, die keine linearen Kausalitäten zulassen (Döbler, 2004, 11).

Also, erstens einmal schreibe ich vor allem gegen. Also, ich schreibe nicht für Leute, sondern ich schreib gegen eine grosse Anzahl von Personen, die jetzt in Gruppen von Einzelpersonen sich sozusagen als Anwälte der Verdrängung betätigen in der Gesellschaft. (Riemer et al., 1998, 59)

In diesem Zusammenhang bezieht sich Streeruwitz vor allem auf ihr feministisches Anliegen, gegen eine patriarchalische Ordnung anzuschreiben. Dieser Anspruch zieht sich durch das gesamte Œuvre der Autorin und findet seine literarische Verwirklichung oft aus einer weiblichen Erzählperspektive heraus. Die bevorzugte Darstellungsform der Streeruwitz-Prosa ist hierfür vor allem der Bewusstseinsstrom:

Auch die Erzähltexte, die S.[treeruwitz] seit 1996 überwiegend veröffentlicht, stehen im Zeichen einer feministisch inspirierten Auseinandersetzung mit männlich codierten Darstellungsformen. Meist handeln sie von einer beschädigten weibl. Existenz zwischen Fremd- u.[nd] Selbstbestimmung, von der aus personaler oder Ich-Perspektive in der Technik des Bewusstseinsstroms erzählt wird. (Langemeyer, 2011, 335)

Der Streeruwitz-Sound insgesamt kann als neue Artikulationsform gelesen werden, die weibliche Sprachlosigkeit in einer von Männern dominierten Welt zu unterlaufen. Dem Punkt kommt in diesem Versuch eine zentrale Bedeutung zu. In einem Interview befürwortet Streeruwitz selbst schließlich folgenden Interpretationszugang, auf den Willy Riemer sie anspricht:

Scott Abbott hatte nach Sigrid Berkas Vortrag über Ihre Theaterstücke die interessante Idee, dass Ihre stilistische Eigenart, den Sprachfluss durch exzessives und eigenwilliges Punktieren zu unterbrechen, einen philosophischen Hintergrund habe. Er schlug vor, den Punkt als graphisches Zeichen einer Absage an die Metaphysik zu lesen, als Gegenbewegung zum linearen Fortschrittsglauben. (Riemer et al., 1998, 49)

Wie schon erwähnt, wird der Punkt also zum sinnauflösenden Mittel. Er dient als Instrument, lineare Kausalitäten zu verhindern und somit den Fortschrittglauben zu durchbrechen. Durch die formale Brechung, die durch das Punktieren verursacht wird, öffnet sich der Text der Wirklichkeit.

Bei Streeruwitz schließt der Punkt selten ganze Sätze, sondern er unterbricht, schneidet ein, entkolonialisiert Aussagen, gibt ihnen den Raum des Unerkannten wieder, als kehre mit ihm die Sprache in der Schrift (und ihrer Nur-Schriftlichkeit in den Satzzeichen) zu einer Mündlichkeit zurück, die offensichtlich Konstrukt nur sein kann. Die Wirklichkeit verliert ihren Zugriff auf die Sätze. Und genau diese Offenheit, die der Punkt im Text herstellt – und das ist meine These –, versucht Marlene Streeruwitz in der Wirklichkeit herauszuschreiben, die unsere „globalisierte“ Welt ist. (Roussel, 2010, 155)

Die Konsequenz, mit der Streeruwitz ihr poetologisches Programm umsetzt, zeigen schon die Titel ihrer Romane, die allesamt mit einem Punkt enden; eine Tatsache, die in der Rezeption oftmals übersehen wird, wodurch die Romantitel fälschlicherweise häufig ohne den abschließenden Punkt angeführt werden. Ebenso verfährt sie auch mit den Kapitelüberschriften in *Partygirl*.. Alle Ortsnamen werden am Ende mit einem Punkt versehen, wodurch schon die Titel von den Fließtexten selbst getrennt werden (was sich auch in der Textgestaltung zeigt, die jeder Kapitelüberschrift eine eigene Seite zukommen lässt) und dadurch gebrochen werden.

Streeruwitz selbst bewertet den Punkt auch als ein zentrales Gestaltungselement für ihre Poetik der Leerstellen:

Ich habe durch die Notwendigkeit des Akts der Beschreibung eines Unsagbaren im Ausdruck zu Kunstmitteln wie Stille, Pause, dem Punkt als Würgemal und dem Zitat als Fluchtmittel gefunden, um damit dem Unsagbaren zur Erscheinung zu verhelfen. Und das Unsagbare zumindest in ein Beschreibbares zu zwingen. Die bedeutungsbildenden Möglichkeiten der Leere ausschöpfen. (Streeruwitz, 1997, 48)

Eben dieses Konzept der alles durchdringenden Leere wird also nicht auf der räumlichen Ebene vorgeführt, sondern auch über grammatischale Gestaltungselemente repräsentiert. Doch der Punkt fungiert nicht nur als Element einer textuellen Störung und Unterbrechung. „Weder nur Bruch noch Brücke, ist er mehr das Signet einer Ineinanderblendung des Unterschiedenen“ (Roussel, 2010, 156). Roussel verbindet Streeruwitz' eigenwillige Punktierung schließlich mit einer körperlichen Dimension. Er liest *Partygirl*. als „Parabel der Schnitte und Würgemale“ (Roussel, 2010, 156), was vor

allem unter Berücksichtigung der den Text durchlaufenden Krankheitsmetaphern, des allgegenwärtigen körperlichen wie psychischen Schmerzes und der masochistischen Gewalt der Protagonistin ein sehr treffender Ansatz ist.

Die nun beschriebene bewegte und brüchige Raumwahrnehmung auf formaler und inhaltlicher Ebene des Romans, die sich besonders an den zahlreichen Raumbewegungen und dem gehäuften Auftreten von Nicht-Orten manifestiert, kann in ihrer Verbindung als individuelle Globalisierungskritik gelesen werden. Trotz oder gerade wegen der Überzahl an Möglichkeiten muss alles und jede Figur ins Leere laufen. Das Thema der globalen Leere wird in *Partygirl*. sowohl auf sprachlicher Ebene als auch auf räumlicher Ebene verhandelt und dadurch wechselseitig gestützt und intensiviert. Über den Punkt, seine rhythmusbestimmenden Funktionen und das von ihm ausgelöste Moment der Beschleunigung kommt in Folge auch der Faktor der Zeit ins Spiel, die auch auf mehreren Ebenen im Text ihre Relevanz findet.

## **1.2. Analyse der Zeit(en) in *Partygirl*.**

### **1.2.1. Beschleunigung und Stillstand: Ein „*Partygirl*“ altert**

Streeruwitz führt in *Partygirl*. einen sehr komplexen Umgang mit der Variable Zeit vor (Reitzenstein, 2010, 83). Dies zeigt sich zunächst schon auf der formalen Ebene. Die Punktierung beschleunigt und stoppt den Textfluss in *Partygirl*. gleichermaßen. Im Folgenden möchte ich anhand dreier Textstellen aus dem Kapitel *Havanna*. dieses Verfahren und seine Auswirkungen auf formaler, inhaltlicher und einer übergeordneten historischen Dimension aufzeigen.

Der Kellner kam auf den Balkon heraus. Er nahm ihr leeres Glas. Stellte es auf sein Tablett. Das leere Glas klirrte gegen das neue. Er stellte das neue vor sie hin. (Streeruwitz, 2002, 52)

Ähnlich dem Klirren der Gläser prallen auch die Satzfragmente aneinander. Einerseits erzeugt diese Technik einen schnellen Lesefluss und ein sehr hohes Tempo im Text. Andererseits werden hier sehr detailgenau und langsam Handlungen der erzählten Jetzt-Zeit beschrieben. Der Punkt unterbricht und stoppt den Zeitfluss, während er gleichzeitig vorantreibt und beschleunigt. In dieser Tonart setzt sich der Text fort:

Eric und Chris waren auf der Wendeltreppe zu hören. Sie stolperten herauf. Kamen auf den Balkon gestürzt. Chris bestellte gleich einen Daiquiri beim

Kellner. Eric nahm einen Mojito. Sie warfen sich in die Sessel. Madeline trank.  
(Streeruwitz, 2002, 52)

Auch in diesen Sätzen lässt sich eine sprachliche und inhaltliche Verdopplung im Umgang mit der Zeit beobachten. Die Figuren stolpern, stürzen und werfen sich auf der inhaltlichen Ebene. Die Grammatik unterstützt diese abrupten, ruckartigen Bewegungen durch die Kürze der beschleunigten Sätze. Doch noch immer ist der Handlungsverlauf sehr detailliert beschrieben und die Leserschaft dringt nur langsam in der erzählten Zeit weiter.

Und Chris konnte nun Papa Hemingway verstehen. Er wolle sich auch in so einer Welt niederlassen. Und schreiben. Was könne er Besseres tun. Was könne man Besseres tun. Zu Hause. In München. Da wäre man nicht so nah am Leben. Wie hier. Und überhaupt. Das Lebensgefühl hier. (Streeruwitz, 2002, 53)

In dieser Textpassage werden nun Räume, nämlich München und Kuba (über Hemingway), durch den Punkt unterbrochen, verbunden und ineinander geblendet. Auf der inhaltlichen Ebene wird hier ein globales Lebensgefühl der Migrationsmöglichkeit verhandelt, das durch die grammatischen Schnelle beschleunigt und somit globalisiert wird. Damit bringt der Text hier ein globales „Lebensgefühl“ ins Spiel, jedoch bezeichnenderweise ohne näher darauf einzugehen, was dies denn nun konkret ausmachen würde. Wiederum bleibt der Text trotz und auch wegen seines gekonnten und paradoxen Spiels mit Beschleunigung und Stillstand inhaltlich auffallend leer. Hauptinstrument dieses Spiels ist der Punkt und der von ihm verhinderte vollständige Satz:

Der vollständige Satz ist eine Lüge. Im Entfremdeten kann nur Zerbrochenes der Versuch eines Ausdrucks sein. [...]. Mit dem Punkt kann der vollständige Satz verhindert werden. Der Punkt beendet den Versuch. Sätze sollen sich nicht formen. Nur im Zitat findet sich selig Vollständiges. Im Stakkato des Gestammels. In den Pausen zwischen den Wortgruppen ist das Suchen zu finden. Nach sich. Nach Ausdruck. (Streeruwitz, 1997, 21)

Diese Pausen bzw. die aus ihnen herauswachsenden Leerstellen werden in Kapitel 1.2.3. diskutiert. Doch der temporale Aspekt der Beschleunigung und des Stillstands findet nicht nur auf der formalen Ebene seine Verwirklichung.

In einigen wenigen, aber bedeutsamen Passagen wird auch der Alterungsprozess von Madeline reflektiert.

Alles war schrecklich. Alles. Alles rundum war grauenhaft. Alles rundherum und ihrem Leben. Und das war ihre Jugend gewesen. Ihre jungen Jahre. Die älteren Frauen. Sie hatten geschwärmt. Nach 40 würde das Leben erst wirklich interessant. Nach 40 hätten sie das Leben erst wirklich genossen. Wirklich. Und die Liebe. Dann erst. Wirklich. Madeline lehnte sich über ihre Knie. Bekam sie schon wieder nicht, was allen selbstverständlich war. (Streeruwitz, 2002, 166)

Die Versprechungen der Zeit, also der „älteren Frauen“, haben sich für Madeline „wieder nicht“ erfüllt. Der Fluchtmodus zu dieser temporalen Enttäuschung ist ein räumlicher: „Oder hatte sie wieder etwas nicht begriffen. Aber hier. Sie musste hier weg“ (Streeruwitz, 2002, 166). Madelines Umgang mit dem Altern ist zwiespältig. Einerseits ist sie das ewig jugendliche *Partygirl*. „Sie hatte immer jünger ausgesehen. Viel jünger hatte sie ausgesehen“ (Streeruwitz, 2002, 20). Madeline reist rastlos um die Welt und verhält sich selbst und ihrem Körper gegenüber wenig acht- und sorgsam. Man könnte möglicherweise sogar von masochistischen Anwandlungen der Figur ausgehen. Der Text reflektiert immer wieder, dass ihr Lebensstil nicht zuträglich für sie ist. „Aber sie war zu alt für solche Eskapaden. Und sie war zu alt für solche Vorträge“ (Streeruwitz, 2002, 137), so in einer Passage nach einer exzessiv alkoholisierten Nacht auf Kreta, die in einer brutalen Vergewaltigung Madelines endete. Die Figur vereint ein Paradox in ihrem Alter, Aussehen, Verhalten und ihrer geistigen Entwicklung: „Rick hatte recht. Sie war ein Bondgirl. Ein ältliches Bondgirl“ (Streeruwitz, 2002, 84). Madeline bleibt im Text „ein verrücktes Mädelchen“ (Kedves, 2004, 32) urteilt Alexandra Kedves, die *Partygirl*. als weibliche „Opfergeschichte“ (Kedves, 2004, 30) interpretiert. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Joanna Drynda in ihrer Analyse über die Repräsentation des weiblichen Alterns, in der sie sich u.a. mit Streeruwitz' *Entfernung* (2006) beschäftigt:

Den alten Frauen werden immer schon weniger, dafür aber negativere Eigenschaften zugeschrieben. Es sind alte Männer, die als geschätzte Ratgeber oder moralische Vorbilder für die Jugend gelten, zumindest solange der Geist sein Gleichgewicht und seine Kraft bewahrt. Das Männliche wird nicht im vergleichbaren Maße eine Beute des Alters, weil von ihm keine Frische, Sanftheit oder Anmut verlangt werden – selbst das stark gelichtete, weiße Haar oder harte Falten stehen in keinerlei Opposition zum Ideal. Die Reduktion der Frau auf ihren Körper hat hingegen zur Folge, dass ihr Alterungsprozess problematischer verläuft, zumal dessen Anfangspunkt mit der Menopause klar definiert ist. Und sobald sie die wichtigste Lebensfunktion, das Gebären der Kinder, nicht mehr erfüllen kann, beginnt ihr gesellschaftlicher Abstieg. Aufgrund des Geschlechts und des Alters wird sie doppelt gebrandmarkt [...]. (Drynda, 2012, 245)

Die zeitlebens kinderlose Figur der Madeline illustriert diesen schwierigen Prozess des weiblichen Alterns, der in Hinblick auf die männlichen Figuren in *Partygirl*. nicht explizit problematisiert wird, und der immer auch einen Kampf gegen die Zeit darstellt. Tragischerweise geht bei Madeline keine positive psychische Entwicklung mit zunehmendem Alter einher, nur die Physis, der Körper verändert sich.

Die Crux an der Sache bleibt für mich, dass der Text keine Bewertung zulässt, ob Madelines Leben so tragisch verläuft, weil sie sich selbst ihrem Alterungsprozess bzw. ihrer Entwicklung nicht stellen will, oder ob aufgrund anderer Faktoren aus ihrem Umfeld oder eines psychischen Krankheitsbildes, es ihr gar nicht ermöglicht wird, aus der Rolle des Partygirls herauszutreten. Die These legt jedoch nahe, dass die Raumfluchten immer auch ein stückweit ein Weglaufen vor der Zeit bzw. des Alterns darstellen. Die Grenzen zwischen Selbstverantwortung und Fremdeinwirken, zwischen aktiver und passiver Täter- und Opferrolle, sind bis hin zum Tod ihres Bruders schwer auszumachen.

In „*Partygirl*.“ bricht die Sechzigjährige zu Füßen ihres sterbenden Bruders zusammen, ringt um Atem wie der Sterbende, während aus dem Walkman Bob Dylans „May you stay forever young“ dudelt – böse Ironie und der falsche Wunsch für eine, die nie erwachsen geworden ist, für ein *Partygirl*. (Kedves, 2004, 32)

Dieser These kann ich nicht in letzter Überzeugung zustimmen, da im Chicago-Kapitel doch eine entscheidende Veränderung in Madelines Lebensumständen zu beobachten ist. Erstmals muss sie für ihren Lebensunterhalt Geld verdienen. Sie ernährt sich und auch ihren Bruder durch einen einfachen Job in einer Wäscherei. Dies ist meiner Meinung nach wiederum ein Gegenargument für die These des „Nicht-erwachsen-werdens“. Überdies lese ich den Alterungsprozess Madelines und ihre Lebensumstände als Gegen-Narrativ zum konservativen Frauenbild als Ehefrau und Mutter. Madeline ist letztendlich als inzestuöses *Partygirl*, die absolute Konterkarriere zur Familienmutter. Doch auch für diesen Aspekt gilt es zu betonen, dass der Text ins Leere läuft und es nur möglich ist einzelne Teile in ihrer Ausschnitthaftigkeit zu enthüllen und zu analysieren. In jedem Fall ist aber in der Reflexion des Alterns, also in der Diskussion der beschleunigten Lebens-Zeit auch ein räumlicher Fluchtmodus zu erkennen. Die Vielzahl an Raumbewegungen und Räumen ist somit auch eine Abwendung vom Alter.

Dabei verdeutlicht vor allem die oberflächliche und touristische Raumwahrnehmung die Unmöglichkeit sich länger und dauerhaft auf Räume und in Folge auch Menschen positiv einzulassen. Auch hier ergibt sich eine Schnittstelle zwischen den Variablen Raum und Zeit. Der Text verbindet eine quantitativ hohe Anzahl an besuchten Räumen in relativ kurzer Zeit. Diese räumliche Beschleunigung verbindet sich mit einer Zeitverdichtung zu einer Globalisierungskritik des Textes. Wie der Text simultane Beschleunigung und Verlangsamung bzw. Stillstand auf formaler und auch inhaltlicher Ebene aufzeigt, macht Robert Stockhammer diese zwei Tendenzen als Hauptmerkmale der Globalisierung bzw. Globalität aus (Stockhammer, 2010, 335). In diesem Sinne lese ich *Partygirl*. auch als einen individuellen literarischen Kommentar auf eine zeitliche Beschleunigung von Geschichte, die in Zeiten der Globalisierung besonders deutlich wird und Globalisierungsprozesse mitbestimmt.

Die „Beschleunigung“ der Geschichte bekundet sich tatsächlich in der vermehrten Zahl von Ereignissen, die von Ökonomen, Historikern oder Soziologen meist nicht vorausgesehen wurden. Das Problem steckt in der Vielzahl der Ereignisse, nicht so sehr in den Schrecken des zwanzigsten Jahrhunderts (die in ihren Dimensionen neu sind, aber ihre Möglichkeit der Technologie verdanken) und auch nicht im Wandel der Denkformen oder in den politischen Umwälzungen, für die uns die Geschichte zahlreiche andere Beispiele biete. (Augé, 1994, 37)

Marc Augé macht dieses Übermaß der Zeit und der damit einhergehenden Ereignisse zum grundlegenden Fundament seiner soziologischen Thesen zur Übermoderne. Besonders die Wechselwirkungen von individueller und kollektiver Geschichte finden in *Partygirl*. ihre Diskussion durch die Familientreumata, die ihre Verbindung zum Zweiten Weltkrieg haben.

Die Geschichte beschleunigt sich. Kaum haben wir Zeit gehabt, ein wenig älter zu werden, da ist unsere Vergangenheit bereits Geschichte, und unsere individuelle Geschichte ist Bestandteil der Geschichte. (Augé, 1994, 35)

Die Schwierigkeit, die eigene individuelle Geschichte mit der kollektiven ins Verhältnis zu setzen, wird an der Figur Madelines deutlich. In Anlehnung an die NS-Verbrechen verweist Dietmar Till<sup>30</sup> auf die Schwierigkeit das „objektive Wissen mit dem emotional bedeutenderen ‘Referenzsystem für die Interpretation der Vergangenheit’ in Einklang zu

---

<sup>30</sup> In seiner Argumentation stützt er sich überwiegend auf Welzer, Moller und Tschuggnall, 2002.

bringen“ (Till, 2009, 43). Die räumliche und zeitliche Beschleunigung des Texts ist sowohl Auslöser von problematischen Entwicklungen als auch Antwort darauf.

Dieses Bedürfnis, die Gegenwart und vielleicht auch die Vergangenheit mit Sinn auszustatten, ist der Preis für die Überfülle der Ereignisse in einer Situation, die wir als „Übermoderne“ bezeichnen könnten, um auf ihr wichtigstes Merkmal hinzuweisen: das Übermaß. (Augé, 1994, 38)

Die Überfülle der räumlichen und zeitlichen Ereignisse in *Partygirl*. steht im Kontrast zum scheinbaren Stillstand der Entwicklung Madelines. Es passiert so viel und gleichzeitig steht alles still. Vorstellungen von Entwicklung und Fortschritt werden ad absurdum geführt. Gegen dieses Bedürfnis der Sinnausstattung nach Augé schreibt Streeruwitz durch ihre achronologischen temporalen Konstruktionen und Leerstellenpoetik an.

### **1.2.2. Achronologische temporale Konstruktionen im Text**

In dem für Streeruwitz typischen stakkato Sprachstil rollt *Partygirl*. 50 Jahre aus dem Leben der weiblichen Protagonistin Madeline auf. Vom Oktober 2000 ausgehend, als sich das inzestuöse Geschwisterpaar Madeline und Rick<sup>31</sup> in Chicago aufhält, arbeitet sich das Narrativ in zwölf Kapiteln, und über neun Orte, umgekehrt chronologisch zurück ins Jahr 1950, wo Madeline in Baden die Aufnahmeprüfung ins Gymnasium zu bewältigen hat.

Streeruwitz entwickelt mit ihrem achronologischen, brüchstückhaften Zugang zur Zeit eine Antwort auf das globalisierte Übermaß der Ereignisse und der zeitlichen Beschleunigung. (Das Übermaß ist insgesamt ein zentrales Motiv in *Partygirl*; und zwar das zeitliche, räumliche, sexuelle, ökonomische und emotionale Übermaß). Sie wählt aus und stellt somit die Schwierigkeit dar, zusammenzufügen, Verbindungen herzustellen und zu kausalieren. Dies geschieht im Text auf struktureller, formeller und thematischer Ebene.

*Partygirl*. reflektiert in seiner Verweigerung der Linearität die „allgemeine Nicht-Erzählbarkeit. Diskontinuität und Kontingenz sind deshalb die eigentlichen narrativen Muster des Romans. (Roussel, 2010, 162)

---

<sup>31</sup> Reitzenstein (2010, 82-84) liest das Geschwisterpaar in Anlehnung an Madeline und Roderick Usher in Edgar Alan Poes Erzählung *Der Untergang des Hauses Usher*.

Somit liest sich der Text auch als Meta-Kommentar bezüglich der Erzählbarkeit und Vermittelbarkeit der Realität durch Literatur und Kommunikation überhaupt. Nur im Bruchstückhaften, Achronologischen und Non-Linearen wird man kausalen Unmöglichkeiten gerecht und kann man sich der Wirklichkeit annähern.

Indem Streeruwitz aber die Chronologie umkehrt, nimmt sie der Folge der Ereignisse die Selbstverständlichkeit und stellt scheinbar unausweichliche Kausalitäten in Frage. In dieser Umkehrung werden sowohl der Austrofaschismus als auch die persönliche Kindheit der Protagonistin als traumatischer Kern, der zwingend zur Abhängigkeit von Madelines Bruder Roderick führt, in eben dieser Funktion fraglich. Vielmehr zeigt der Text anhand der inhaltlich nur lose zusammenhängenden Kapitel, dass trotz belasteter Vergangenheit prinzipiell die Möglichkeit zu Neuanfängen gegeben ist, von der Protagonistin jedoch weitgehend ungenutzt bleibt. (Reitzenstein, 2010, 88)

Dieser Schlussfolgerung Reitzensteins möchte ich mich nicht anschließen. Wie schon erwähnt, halte ich es nicht für möglich das Potential der Protagonistin hinsichtlich ihrer Neuanfänge zu bewerten. Es bleibt letztlich immer offen, inwiefern Madeline Opfer ihrer Umstände und ihres Umfelds ist und bleibt. Darüber hinaus möchte ich auch darauf hinweisen, dass in ihr selbst, was etwa ihre inzestuöse Beziehung zu Rick betrifft, keineswegs ein Wunsch nach Änderung da ist. Im Gegenteil, ginge es nach ihr, würde die inzestuöse Beziehung unhinterfragt gelebt werden. Auch hier konfrontiert der Text uns mit der unausgesprochenen Frage nach dem psychischen Zustand der Protagonistin. Unterliegt sie Zwängen oder gar Krankheitsbildern, oder entscheidet sie sich womöglich sogar sehr selbstbewusst und befreit von Konventionen für eine Lebensweise, nach der sie sich sehnt? Die achronologischen Konstruktionen erschweren hier Antworten und versuchen, meiner Meinung nach, von derartigen – kausalen – Interpretationsarten auch abzulenken.

Ijoma Mangold sieht in der achronologischen Anordnung „unerbittliche Stationen eines einzigen Passionsweges“ (Mangold, 2008, 183). Seine Leseart interpretiert eben diese Versagung eines chronologischen Endpunktes als undurchdringliche „klaustrophobische Ausweglosigkeit“ (Mangold, 2008, 183). Für mich ist die achronologische Anordnung weder ausschließlich ein Hinweis auf die ungenutzte „Möglichkeit zu Neuanfängen“ (Reitzenstein, 2010, 88) noch ein Mittel um alleinig eine „klaustrophobische Ausweglosigkeit“ zu transportieren (Mangold, 2008, 183). Viel mehr meine ich in der ausschnitthaften Montagetechnik einen Umgang mit dem Faktor Zeit zu

erkennen, der als sehr reflektiert und bedacht zu bewerten ist und die Vielzahl an Möglichkeiten, Geschichte und Geschichten neu zusammenzusetzen, betont. Außerdem stellt diese achronologische Erzählweise der Neuzusammensetzungen die komplexen Zusammenhänge individueller und kollektiver Geschichte in seiner radikalen Brüchigkeit dar. Durch diese Vorgangsweise entstehen in Folge lose zusammenhängende Zeiträume, die nicht linear verbunden sind, sondern eher wie Moleküle aneinander gekettet werden, deren Verbindungen sich immer wieder lösen und neu ver-wirren können. Zusätzlich zur Auflösung chronologischer und linearer Ordnungen weist der Text umfangreiche faktische und semantische Leerstellen auf der zeitlichen Ebene auf.

### **1.2.3. Faktische und semantische Leerstellen innerhalb der erzählten Zeit**

Die Leere, in die der Text den Leser hineinzieht, ist ein Ausdruck von Verweigerung. Streeruwitz' Texte reflektieren immer auch die (Un)Möglichkeit des Romanschreibens. Ziel sei die „Ent-Auratisierung der Literatur“. Und dazu gehöre eben auch, daß das Leben nicht so geschildert werde, als habe es Logik oder gäbe es ein Schicksal [...]. (Baumgartl, 1998, 65)

Die Leerstellen im Text als Symptome der Verweigerung lassen sich verschiedenfach kategorisieren. Zunächst entstehen sie auf der inhaltlichen Ebene aus ihrer gebrochenen Temporalität heraus. Dreizehn Kapitel beleuchten jeweils nur eine sehr kurze chronologische Sequenz aus dem Leben der ProtagonistInnen. Wenige Augenblicke, Stunden, bis maximal einige Tage „erzählte Zeit“ innerhalb und auf dem Wege zu den neun Orten werden in zwölf Kapiteln durch drei-, fünf- und siebenjährige Zeitsprünge voneinander getrennt. Die daraus entstehenden faktischen und semantischen Leerstellen wiegen also schon rein quantitativ schwerer als die tatsächlich beschriebenen Szenen. Das Textresultat ähnelt einem Filmstreifen, der sich über einen Zeitraum von 50 Jahren zwölf verschiedener Szenen annimmt. Ähnlich dem achtlosen Umgang der Figuren mit der Variable Ort spielt auch die Variable Zeit im mobilen Leben der Figuren keine ernstzunehmende Rolle. Allein der Alterungsprozess der Figuren selbst bringt den Faktor Zeit auf Umwegen wieder ins Spiel und stellt dadurch eben diesen gedankenlosen Umgang mit Zeit und Geschichte in Frage.

Ähnlich wie Streeruwitz in *Lisa's Liebe*, das Genre des Trivialromans pervertiert und parodiert, wird in *Partygirl*, auf inhaltlicher und formaler Ebene (eben durch die

erwähnten grammatischen, temporalen aber auch semantischen Leerstellen) mit den Charakteristika des Entwicklungsromans gespielt:

Doch im Gegensatz zum „typischen“ Entwicklungsroman sind durch abrupte, meist gleich mehrere Jahre umfassende Zeitsprünge große Abschnitte aus Madelines Leben ausgespart, die ganz bewusst nicht durch Eingriffe des auktorialen Erzählers überbrückt werden (die Erzählung ist konstant personal).  
(Reitzenstein, 2010, 83)

Laut Dobler sind Streeruwitz' Romane und Erzählungen „nicht wirklich erzählerisch“ und „funktionieren sämtlich nicht innerhalb ihres eigenen Genres“ (Döbler, 2004, 16). Dieses Spiel mit dem Roman und dem Erzählen an sich zieht sich durch alle Ebenen. Auf der grammatischen Ebene manifestiert sich dies, wie schon dargelegt, in den fragmentarischen Sätzen und dem exzessiven Punktieren. Es werden Subjekte, Verben und andere Satzteile auf Kosten der grammatischen Richtigkeit ausgelassen. Auch auf der Ebene des Genres kann man von einem Spiel mit der Leere ausgehen.

Sie wollen mehr als das Genre. Sie benutzen das Genre, bedienen sich seiner Versatzstücke, seiner Vehikel, doch nur um zu entlarven, was es an Falschem transportiert. [...] Der Entwicklungsroman, beispielsweise, dient Marlène Streeruwitz als Vorlage zu einem eindrucksvollen Kopfstand: „Partygirl.“ erzählt das Leben einer Sechzigjährigen von seinem Ende her. Er endet mit der Kindheit, und es wird keine Sekunde die Frage aufgeworfen, „wie es ausgeht“. Auch hier gilt die Verweigerung aller kindlichen Leseerwartung, die auf das Vergnügen und die Spannung abzielt. (Döbler, 2004, 16)

In Hinblick auf Augés Übermoderne und die Globalisierung in der Literatur können die multimodalen Leerstellen, die auch Teil des übergeordneten poetologischen Programms von Streeruwitz sind, wiederum als Antwort auf das zeitliche Übermaß der Ereignisse gelesen werden. „Die wärmende Illusion einer irgendwie idealen Ganzheit“ (Makoschey & Schmidt, 1998, 7) soll vermieden werden. Kein roter Faden kann in *Partygirl*. identifiziert werden. Allein das individuelle Leiden der Protagonistin bleibt stetig.

Diese inhaltlichen Leerstellen in der Handlung, wie etwa die unklaren Ereignisse rund um den Zweiten Weltkrieg in der Familiengeschichte, die grammatischen Leerstellen im Satz und die verschiedenen zeitlichen Leerstellen bestimmen maßgeblich die Qualität der in Folge herausgearbeiteten ZeitRäume, die auf meine Darstellungen zu Raum und Zeit aufbauen.

### **1.3. Charakteristika der globalisierten ZeitRäume in *Partygirl.*: Flucht vor Erinnerung**

Zunächst ist festzuhalten, dass Streeruwitz einen multimodalen bzw. polyvalenten Zugang zur ZeitRaum-Thematik auf stilistischer, struktureller und letztlich inhaltlicher Ebene herausarbeitet. Dieser multimodale Zugang auf verschiedenen Ebenen des Textes charakterisiert sich vor allem durch eine Widersprüchlichkeit, die sich gleichsam selbst ad absurdum führt und die gleichzeitige Fülle und Leere von ZeitRäumen durch die Innenschau des Individuums vorführt.

Auf stilistischer Ebene entstehen brüchige ZeitRäume durch den schon besprochenen Streeruwitz-Sound, dessen Sprachspiel das Geschehen gleichzeitig stoppt und beschleunigt. Auf struktureller Ebene werden die ZeitRäume schon in den Kapitelüberschriften lesbar. *Partygirl.* lässt sich als „ein Stationendrama mit genauen Zeit- und Ortsangaben von ‘Oktober 2000. Chicago’ bis ‚Juni 1950. Baden’“ (Kedves, 2004, 31) interpretieren. Kedves übersieht in diesem Zitat, wie auch einige andere WissenschaftlerInnen, einen weiteren Punkt nach der Ortsangabe. Auf einem jeweils einzelnen Blatt, das dem Kapitel vorgeschoben ist, stehen Monats- und Jahresangaben in der ersten Zeile gefolgt von dem jeweiligen Ort in der zweiten Zeile:

Oktober 2000.  
Chicago. (Streeruwitz, 2002, 7)

Beide Zeilen schließen mit dem viel diskutierten Punkt ab. Kedves bewertet diese Aufmachung als eine „die Objektivität suggerierende, filmisch-realistische Technik der Datierung“ (Kedves, 2004, 32). Meiner Meinung nach suggeriert Streeruwitz mit dieser Methode nicht nur eine nicht vorhandene Objektivität, sondern kommentiert damit auch das räumliche und zeitliche Übermaß der Globalisierung. Der genauen Orts- und Zeitangabe wird im Text in diesen Überschriften paradoxe Weise sehr viel Raum und Bedeutung beigemessen, obwohl die ZeitRäume auf inhaltlicher Ebene letzten Endes wenig bestimmen und immer erstaunlich leer bleiben. Der dynamische, sozial konstruierte Raumbegriff des *spatial turn* steht den leeren ZeitRäumen in *Partygirl.* diametral gegenüber.

Auf der inhaltlichen Ebene entwickeln sich die ZeitRäume über zwei Prozesse, denen Madeline wiederholt ausgesetzt ist und die eng miteinander verbunden sind: das

Fliehen und das Erinnern. In diesen beiden Zuständen manifestiert sich die Beziehung der Variablen Zeit und Raum am deutlichsten.

Nicht in die Vergangenheit starren, sondern aus einem Jetzt in die Zukunft schauen. Madeline saß da. Sie war arm. Sie war furchtbar arm. Betrogen. Sie war betrogen worden. Sie war mit dieser Geschichte dem Sterben näher gerutscht. Es war dann am Ende ja nur Zeit vergangen. Und was sollte sie nun tun. Sie mußte weg. Sie mußte weiter. Aber wohin. In das leere Wien. Oder nach Salzburg. Ins Salzkammergut. (Streeruwitz, 2002, 171-172)

In dieser Textstelle, die auf eine enttäuschende Liebesbeziehung folgt, wird der Zusammenhang von Zeit, Raum, Erinnerung und Flucht deutlich. Abermals entsteht ein leerer ZeitRaum. Der innerliche Appell, in die Zukunft zu blicken, wird artikuliert. Dennoch sieht sie keine Möglichkeit, produktiv mit ihrer Vergangenheit bzw. den Erinnerungen an die Vergangenheit umzugehen. Was ihr bleibt, scheint nur die Flucht, ins „leere Wien“, also in einen leeren Raum.

Im Spannungsfeld von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft konstruiert sich auch die Schnittstelle von Zeit und Raum. Madeline sieht ihre Zukunft nur im räumlichen und temporalen Fluchtmodus zur Gegenwart. Beinahe jedes Kapitel endet mit einem Aufbruch oder zumindest mit dem starken Bedürfnis nach einem Ortswechsel. Das Santa Barbara-Kapitel endet wie folgt: „Sie müsse weg, sagte sie. Heute noch. Sie müsse heute noch hier weg. Sofort. Und man müßte sofort nach Los Angeles fahren. Zum Flughafen. Sie setzte ihre Sonnenbrille auf“ (Streeruwitz, 2002, 125). Auch im Arezzo-Kapitel schließt der Text mit einem Aufbruch: „Sie ging aus dem Haus hinaus. Sie ließ die Haustür offenstehen. Ging über die Auffahrt zu ihrem Auto. Sie hörte das Telefon läuten. In der Halle. Sie stieg in ihr Auto. Sie fuhr weg“ (Streeruwitz, 2002, 188). Und auch die Passage über Wien endet mit einem Abschied: „Sie ging zum Taxi. Biberstraße 4, sagte sie zum Taxifahrer“ (Streeruwitz, 2002, 223). Das Motiv des Weggehens, des Aufbrechens, also des kontinuierlichen aber letztlich sinnentleerten Ortswechsels, steht für mich im Zentrum meiner zeiträumlichen Analyse des Romans. Während Hofbauer für eine Interpretation des Romans als ein sadomasochistisches Buch anstelle einer rein feministischen Lektüre plädiert (was ähnlich der Analyse Reitzensteins ist, die auf das Verhältnis der Abhängigkeiten abzielt), möchte ich den Text als globalisierten Mobilitätsroman der übermäßig leeren ZeitRäume lesen. Übermäßig sind sie deshalb, da wir es mit einer quantitativen Ortsüberfülle zu tun haben, die jedoch qualitativ leer bleibt.

Während die Forschungsliteratur bislang vor allem psychologische Interpretationen rund um Madeline und ihren Bruder vorgenommen hat, gehe ich davon aus, dass der Roman ein hohes Potential für eine zeiträumliche Globalisierungs-Analyse birgt. Somit wird der individuellen Interpretation auch eine weitere, öffentliche Dimension zugeschrieben: die der Globalisierung.

Streeruwitz präsentiert in *Partygirl*. ihre Figuren als getriebene, überaus mobile Menschen, deren häufige Ortswechsel jedoch zu keiner Entwicklung beitragen. Dadurch werden die Räume, ebenso wie die Menschen füreinander, beliebig und austauschbar. Das Reisen selbst verkommt darin zum Fliehen und Flüchten. Lediglich das letzte Kapitel des Romans, das chronologisch die früheste Szene aus Madelines Leben beschreibt, endet nicht mit einem Aufbruch, sondern im statischen Verharren. Diese Szene überrascht im Gegensatz zum Rest des Buches durch eine sehr positive und optimistische Atmosphäre. Bei der Aufnahmeprüfung für das Gymnasium im Jahre 1950 in Baden wird Madeline, die ohne elterliche Begleitung dort erschienen ist, vom Gremium aufgerufen und eine Lehrerin setzt sich neben sie und fordert Madeline auf eine Satzanalyse vorzunehmen: „Madeline sah die Frau an. Die nickte ihr zu. Lächelte sie an. Madeline las: ‚Karl, der stärkste Schüler der Klasse, war mein Beschützer‘“ (Streeruwitz, 2002, 416). Wiederum werden Lesererwartungen gekonnt unterlaufen. Denn das Unvorstellbarste nach der Lektüre der 416 Seiten ist ein statisches für die Protagonistin zufriedenstellendes Ende (bzw. Anfang) ohne die omnipräsente Verzweiflung, Unruhe und Hast, mit denen der Roman so stark operiert.

Streeruwitz offeriert in *Partygirl*. eine gestürzte und bruchstückhafte Perspektive auf Raum und Zeit, die willkürlich motivierte Ortswechsel ihrer ProtagonistInnen als globalisierte Fluchtversuche skizziert. Jedes Kapitel charakterisiert eine zeitlich sehr kurze Sequenz, die oft nur wenige Stunden im jeweiligen Jahr und am jeweiligen Ort behandelt. Die zwölf schnappschussartigen Kapitel haben eines gemeinsam: die stetige Präsenz Österreichs und der Familiengeschichte, der Herkunft des Geschwisterpaars. Dadurch verbindet sich das fortwährende Fliehen mit dem Erinnern und die Frage, ob die rastlose und brüchige Raumwahrnehmung durch das Erinnern ausgelöst wird, drängt sich auf.

Das zeiträumliche Erinnern funktioniert in *Partygirl*. über die Familie des Geschwisterpaars und deren geheimnisvolle Geschichte. An allen Orten, ob Chicago, Havanna, Berlin, Santa Barbara, Kreta, Arezzo, Wien, Perugia oder Baden, werden zwei Erkenntnisse besonders deutlich: Die labile weibliche Protagonistin ist in allen Zeiträumen unfähig, sich von ihrer (körperlichen) Liebe zu ihrem Bruder zu befreien und eben so ausweglos sind die Möglichkeiten, die dunklen Seiten ihrer Familiengeschichte abzustreifen.

Es war nicht einfach jemandem diese Verwicklungen klarzumachen. Daß der Vater ein Nazi gewesen war. Und dann aber doch ein Jude. Ein Viertel nur. Aber doch. Und daß die einzelnen Personen immer ihr einzelnes Schicksal hatten. Und wie das mit der Geschichte zusammenstieß. Conrad hatte sie erzählen können, daß sie sich nicht erinnerte. Daß sie glaubte, sich zu erinnern. Daß sie von den Schüssen eine ganz klare Erinnerung hatte. (Streeruwitz, 2002, 168)

Die Involviertheit der Familie der Protagonistin, besonders des Vaters, in die Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs nimmt im Text durchwegs einen sehr dunklen aber unbestimmten Platz ein. Immer wieder wird die Problematik der Erinnerung (und ihrer subjektiven Unzuverlässigkeit) an das Familiengeheimnis rund um den Vater und auch an die inzestuöse Handlungen explizit angesprochen.

Manchmal war sie selbst nicht sicher. War das alles geschehen. Aber das war das Problem. Ihre Erinnerung. Die wurde nicht besprochen. Nichts so, wie sie es in Erinnerung hatte. Das gab es nicht. Das war nur für sie so. Was sie sagte. Das wurde nicht gehört. (Streeruwitz, 2002, 250)

Doch gerade durch diese Unbestimmtheit und Unklarheit erlangt dieses Familiengeheimnis eine zentrale Bedeutung für die Textanalyse. Die inzestuöse Abhängigkeit Madelines von ihrem Bruder und die Tätigkeit des Vaters im Zweiten Weltkrieg haben in allen aufgesuchten Räumen eine vordergründige und auch unterschwellige Bedeutung. Der Text lässt keine eindeutigen Kausalitäten zwischen kindlichen Traumata, Elternlosigkeit, Inzest und den diversen Krankheitsbildern der Protagonistin zu, sondern präsentiert ein psychologisch und geschichtlich komplexes, aber offenes literarisches Modell. Zentral ist jedoch die Allgegenwärtigkeit der zwei Grundmotive in allen Räumen. Die Familiendraumata werden zeiträumlich angelegt. Madelines Erinnern wird in Bezug zu Zeit und Raum gesetzt. Anders formuliert hieße das: Das zeitlich und räumlich bedingte Erinnern verbindet das Individuum mit den Variablen Zeit und Raum. Die temporale Dimension des Erinnerns ist der dynamische

Aspekt im Erinnerungsprozess. Erinnerungen können sich durch die Zeit verändern. Der räumliche Aspekt der Erinnerung ist deren Abhängigkeit von bestimmten Orten und Räumen, in denen Erinnerung wiederkehrt oder nicht. Dies wird besonders deutlich in den beschleunigten Fluchtversuchen Madelines, ihrer bewegten und brüchigen Räumlichkeitswahrnehmung sowie ihren Reflexionen zur Unzuverlässigkeit der eigenen Erinnerungen.

Insofern steht meine Leseart im Gegensatz zu Hofbauer und Totschnigs Annahme von der „puren Gegenwart“ in diesem Roman:

In jedem Kapitel aufs Neue schreibt der Text die Figur fest auf pure Gegenwart, bewusstlose Wahrnehmung, passives Erleben. [...] Dass der Figur das so Erlebte nicht Erfahrung, die Gegenwart nicht Vergangenheit für die späteren Lebensstationen werden kann, ist dann nur konsequent. Madelines Blick in die Zukunft reicht nie über ein „Weg von diesen Leuten, von diesem Ort“ hinaus. Die Vergangenheit tritt ihr selten in den Blick. (Hofbauer & Totschnig, 2007, 199)

Während ich die Auffassung von Madelines begrenztem Blick in die Zukunft teile, erscheint mir die Präsenz der Vergangenheit im Text hier stark unterschätzt. Vor allem in Hinblick auf die gravierenden physischen und psychischen Symptome, die in allen Räumen präsent sind. Ein wichtiges Merkmal hierfür ist die stark ausgeprägte Abhängigkeit Madelines von ihrem Bruder. Die Vergangenheit ist schwer artikulierbar, das heißt, sie tritt auf einer sprachlichen Ebene womöglich selten in den Blick. Ihre stetige Präsenz wird körperlich ausgedrückt und bedarf dafür auch nur mehr weniger Worte, um fassbar zu werden.

Österreichische und globale Geschichte spielen in *Partygirl*. quantitativ nur eine sehr geringe Rolle. Dennoch scheinen die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges und vor allem ihre Auswirkungen auf die individuelle Familiengeschichte, über die die Leserschaft großteils im Dunklen gelassen wird, eine direkte Auswirkung auf die Ruhelosigkeit der ProtagonistInnen zu haben, die an keinem der Orte eine Entwicklung durchmachen können. Schon nach kurzer Zeit treibt es sie wieder zum willkürlich gewählten nächsten Ziel. Der zeiträumliche Fluchtmodus kann also als hilflose Antwort der ProtagonistInnen auf das problematische und unmögliche Erinnern der Familientraumata gelesen werden.

Man gewinnt bei der Lektüre den Eindruck, dass die Unsagbarkeit bzw. die Unklarheit über den genauen Hergang der Ereignisse rund um den Vater im Zweiten

Weltkrieg eine positive Entwicklung der Tochter Madeline behindern. Der Text verweigert dem Leser letztlich eine genaue Schilderung der Ereignisse und verhindert damit ihre präzise Verortung. Es bleibt bis zum Schluss bei vagen Andeutungen auf diese dunkle Seite der Familiengeschichte, was wiederum das „Bilderarchiv des historischen Gedächtnisses“ (Weigel, 2002b, 14) anspricht.

Mit *Partygirl*. hat Streeruwitz einen verstörenden und eindringlichen Beitrag zur Bedeutung des verantwortungsvollen öffentlichen wie privaten Erinnerns abgegeben. Dieses Anliegen zeigt sich auch im umfassenden politischen Engagement der Autorin. Streeruwitz verdeutlicht, „dass Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft tatsächlich eine einheitliche Dimension der Zeit sind und dass eine würdevolle Zukunft nur dann möglich ist, wenn in der Gegenwart verantwortungsvoll mit der Vergangenheit umgegangen wird“ (Hempel, 2004, 57). Dabei findet Streeruwitz sehr komplexe und drastische sprachliche wie inhaltliche Mittel, um die Fragilität und Dynamik von Erinnerung zu verdeutlichen. Immer wieder ist es das Bruchstückhafte und Fragmentarische, durch das die Unzuverlässigkeit der Erinnerung veranschaulicht wird:

Illustriert wird also perfekt, wie Erinnerungen an die Vergangenheit in der Gegenwart präsent sind, aber auch, wie sich diese Erinnerungen innerhalb der Jahrzehnte verändert haben, wie sie, je nach gegenwärtiger Lebenssituation, an Intensität verlieren oder gewinnen, und wie sie, als persönliche Erzählung festgeschrieben, einen Teil unserer Identität konstituieren. (Hempel, 2004, 56)

Über dieses zeiträumlich angelegte Fliehen vor Erinnerung, das immer wieder misslingen muss, wird dem Text schließlich eine weitere Dimension eingeschrieben, nämlich die des Globalen. Über die Erinnerung wird das Globale mit dem Lokalen verbunden und dessen Problematik vergegenwärtigt. Die multiplen Räume, die in kurzen Zeitabständen aufgesucht werden, zeigen neue Modi des Fliehens vor Erinnerung auf, die in Zeiten der Globalisierung ermöglicht werden.

Beides, die Globalisierung und die Literatur, die Entlarvung und die Wahrung des Geheimnisses, thematisiert der 2002 erschienene Roman *Partygirl*., in dem das darin enthüllte Geheimnis dem Subjekt keinen unabhängigen Ort mehr in der globalisierten Welt übrig lässt, zugleich aber die Struktur des Romans mit Edgar Allan Poes *Fall off the House of Usher* einen literarischen Prätex als genuines Ordnungsmoment besitzt. (Roussel, 2010, 159)

Im Zentrum meiner Befunde zum Text steht jedoch weniger die Tatsache, dass das Geheimnis bzw. vielmehr die zwei Geheimnisse, dem Subjekt keinen unabhängigen Ort

in der globalisierten Welt lassen würden, sondern, dass die globalisierte Welt neue Formen zeiträumlicher Fluchtversuche ermöglicht, die ins Leere laufen. Es wird die Unmöglichkeit der linearen Erinnerung vorgeführt und auch die Unmöglichkeit vor Erinnerung zeiträumlich zu flüchten. Die globalisierte Lebensform bleibt sowohl für Rick als auch Madeline unerfüllt:

Wien, Perugia, Arezzo, Kreta, Santa Barbara, Berlin und Havanna sind die Stationen – ein Partyleben, Urlaub, das für Rick wie für Madeline unerfüllt bleibt: „Ricks sehnlichster Wunsch. Geld verdienen“ (S. 251). Und Madeline: „Das Begehen brennend im ganzen Körper. (...) Sich aufschneiden hätte wollen“ (S. 100). (Roussel, 2010, 160)

Rick und Madeline reisen als heimatlose Waisen um die Welt. Ihre globalisierte Lebensform bleibt für beide unerfüllend. Milka Car (Car, 2011, 170) betont in ihrer Interpretation des Romans *Nachwelt* von Streeruwitz die „mühsam gelernte Heimatlosigkeit“ (Streeruwitz, 1999, 116) der ProtagonistInnen in einem Text, der sich sowohl als Roman als auch Reisebericht klassifizieren lässt. Diese Heimatlosigkeit lässt sich auch in *Partygirl*. identifizieren. Der familiären und räumlichen Heimatlosigkeit wird die provokativste Form der Geschwisterliebe gegenübergestellt – der Inzest. Diese sexuelle Geschwisterliebe stellt ein Gegenbild zur globalen Entfremdung und Heimatlosigkeit dar, die sich in den ZeitRäumen manifestiert.

Geschwisterlichkeit ist durch ein ganz besonderes Maß an Zusammengehörigkeit gekennzeichnet: eine Zuneigung, die sich an das eigene Fleisch und Blut richtet und bei der die Grenze von Eigenem und Fremdem aufgehoben wird. (Grabbe, 2005, 7)

Während der Topos der Geschwisterliebe eine lange und verbreitete Tradition in deutschsprachiger Literatur hat, wird er selten so an diese Dimensionen des Globalen und Lokalen, des Öffentlichen und des Privaten geknüpft wie bei Streeruwitz. In dieser Denkart interpretiere ich auch das inzestuöse Verhältnis von Rick und Madeline als eng an das zeiträumliche Fliehen und Erinnern in der globalisierten Welt gekoppelt. Der Bruder wird für Madeline zum einzigen, wenn auch nur vermeintlichen Halt in der entfremdeten Welt. Somit entwickelt sich das Geschwisterverhältnis zum Sinnbild der Abwendung von der Gesellschaft und ihren Konventionen. Die stilistischen, strukturellen und inhaltlichen ZeitRäume zeigen Globalisierungsprozesse auf und negieren sie durch ihre Brüchigkeit und ihre übermäßige Leere.

#### **1.4. Der globalisierte Mobilitätsroman *Partygirl*. zwischen Postmoderne und Metamoderne**

Marlene Streeruwitz führt die österreichische feministische Literatur, ausgehend von Ingeborg Bachmann über Elfriede Jelinek, in eine neue Dimension. Durch ihr explizites poetologisches Programm, das sich gegen patriarchalische Strukturen auf allen Ebenen von Kunst und Gesellschaft wendet, setzt sie Wissenschaft und Öffentlichkeit über ihren hohen politischen Anspruch und ihre feministischen Grundlagen in Kenntnis. Darüber geht jedoch oft verloren, dass Streeruwitz nicht auf ihr feministisches Programm reduziert werden kann. Wie viele andere SchriftstellerInnen, etwa Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek, übt Streeruwitz starke Kritik an Österreich. Diese Kritik zielt „meist auf die nach 1945 nicht stattgefundene Konfrontation Österreichs mit seiner Nazi-Vergangenheit ab“ (Hempel, 2004, 49). Während sich Jelinek, Bernhard und Streeruwitz in diesem Anliegen ähneln, unterscheidet sich die literarische Realisierung dieses Anspruchs deutlich. Meinen Beobachtungen zufolge ist es auch insbesondere die globale Perspektive, die Streeruwitz aufspannt, die eine neue Bewegung in der österreichischen Literatur rund um 2000 einläutet. Österreich wird nicht mehr isoliert, sondern vermehrt im internationalen Kontext betrachtet. Die ProtagonistInnen bewegen sich um den Globus und machen unterschiedliche Raumerfahrungen, wobei Österreich und die österreichische Vergangenheit nie aus dem Blick geraten. Raum und Zeit, bzw. entstehende ZeitRäume, spielen dabei eine wichtige Rolle. Insofern plädiere ich dafür, *Partygirl*. auch als globalisierten Mobilitätsroman der Leerstellen zu lesen.

Um auf den eingangs besprochenen *spatial turn* zurückzukommen, ist es jedoch wichtig zu betonen, dass Streeruwitz in *Partygirl*. die Anti-These des gewünschten dynamischen, sozial konstruierten Raums präsentiert. Die Orte bleiben leer. Die Zeit bleibt leer. Wenig passiert und wenig entwickelt sich fortschreitend. Die zeiträumlichen Umstände der Globalisierung und ihres Übermaßes verhindern einen für das Individuum positiven Raum- und Zeitbegriff. Ferner fokussiert der Text nicht den Ort bzw. Raum an sich, sondern die Bewegungen zwischen den Räumen, die ebenso brüchig wie leer dargestellt werden.

Dieses Fragmentarische, Brüchige, Mosaikhafte und Achronologische legt eine Einordnung des Textes in die Postmoderne nahe. Streeruwitz selbst lehnt ihre Nähe zur

Postmoderne zwar nicht ab, weist aber in Interviews immer wieder auf ihr feministisches und politisches Anliegen hin, für das sie moderne und postmoderne Theorien heranzieht.

Ich habe ja prinzipiell nichts dagegen, in die Postmoderne eingeordnet zu werden, weil das ja auch schon wieder so einen anti-autoritären Charakter hat, gegenüber den Altforgerer, die wettern, dass hier die Postmoderne alles kaputt gemacht hätte; also gegen die konservativen Kräfte, die die alten Normen wieder in Takt haben wollen, dagegen hab ich's gern in der Postmoderne zu sitzen.

Ich selbst würde mich schlicht und einfach aus der Moderne so weit ausnehmen, als das Feministische das Mitwirken in der Moderne unmöglich macht, weil der politische Gehalt der Angelegenheit ein völlig anderer ist, und die Abstraktionsforderung der Moderne an sich natürlich für mich nicht zutreffen kann. Das heißt, ich benutze als Splitter, die die Moderne und die Postmoderne hergestellt haben, um das Feministische, als das feministisch begründete Kunstwerk herzustellen, das ja keine eigene Sprache, nicht einmal eine eigene Form hat, also aus dem Nichts des weiblichen Nichtsprechens entsteht – etwas, was vorerst, denke ich, eine Art Taumeln durch den leeren Raum darstellt; natürlich, wenn man genau hinschaut, sieht man, dass die aristotelische Form vollkommen erfüllt ist, gleichzeitig vollkommen zerstört, und ich glaub, dass nur in diesem Antagonismus ein bleibendes Ganzes gemacht werden kann. (Riemer et al., 1998, 48)

Somit verwehrt sich Streeruwitz dagegen Moderne und Postmoderne getrennt voneinander zu betrachten bzw. sie in ihrer Kombination als sich widersprechende, unvereinbare Theorien für Gegenwartsliteratur abzukanzeln. Gerade in ihrer Auseinandersetzung mit dem Trivialen, dem Banalen nützt sie moderne und postmoderne „Splitter“, um sich ihr eigenes Textbild zusammenzusetzen.

Marlene Streeruwitz' Literatur macht diesen Widerspruch zwischen einer modernen und einer postmodernen Auffassung von Literatur, der vielleicht gar keiner ist, produktiv. Einerseits ist da die glatte Oberfläche der Banalität, unter der sich kein Sinn und kein Geheimnis verbergen. Das Leben, das sie abbildet, ist reine Tautologie, es verweist auf nichts anderes als auf sich selbst, und es verrinnt, trotz allem Leiden an sich selbst und der Welt, letztendlich auch ohne Tragik, dem einzigen Sinn, den unsere vom christlich-jüdischen Glauben geprägte Zivilisation bereitzuhalten imstande ist. [...]. Und genau in diesem Gewahrwerden der Banalität, des Gefangenseins in der Trivialität, das andererseits aber auch eine gewisse Lebbarkeit, eine Qualität darstellt, besteht der Erkenntnisgewinn von Marlene Streeruwitz' Literatur, der den Leser, so die Autorin in ihren Vorlesungen, „vom Begreifen überfallen, nach Luft“ ringen lässt. (Fleischandlerl, 1998, 220)

Dieses Bedienen aus der Moderne und Postmoderne ist letztlich auch eine Säule der unter II. 4. definierten Metamoderne. Meiner Meinung nach zeigen sich in *Partygirl*. erste Züge der Übermoderne bzw. Metamoderne in der österreichischen Literatur. Obwohl

Streeruwitz etwa die Parataxe noch so stark nutzt, die von Vermeulen und van den Akker klar der Postmoderne zugeordnet wird, sehe ich in der drastisch engen Perspektivenführung über die Figur Madelines eine sehr starke Involviertheit und Beteiligung. Trotz des desillusionierten Grundtons des Texts lese ich in seinem Ende eine „aufrichtige Hoffnung“, wie sie metamodernen Kunstwerken eigen ist. Das schlagkräftigste Argument für metamoderne Züge des Romans scheint mir jedoch die Idee der „atopic metaxis“ zu sein, denn das gesamte Werk ist durchdrungen von simultanen Nicht-Orten, die Madeline und Rick aufsuchen.

Zusammenfassend kann Streeruwitz *Partygirl*. im Übergang einer feministisch instrumentalisierten Moderne bzw. Postmoderne hin zu einer Übermoderne bzw. Metamoderne gelesen werden. Das Übermaß der Zeit, des Raums und des Ichs nach Augé und die metamoderne „atopic metaxis“ bilden einen zentralen Kern des Textes. Diese Elemente lassen sich auch in meinem zweiten Primärtext *Abendland* von Michael Köhlmeier identifizieren, in dem jedoch ein sehr unterschiedliches Modell von globalisierten ZeitRäumen vorgestellt wird, das sich von der Postmoderne schon wesentlich weiter in Richtung Metamoderne bewegt.

## 2. Michael Köhlmeier: *Abendland*

Der 1949 in Vorarlberg geborene Romancier, Theater-, Hörspiel- u. Drehbuchautor Michael Köhlmeier wurde zunächst durch verschiedene Hörspielproduktionen bekannt (Fetz & Alker, 2009, 544). Seine Stoffe bezieht der überaus produktive und vielseitige Schriftsteller vor allem aus der griechischen Mythologie und aus der jüngeren österreichischen, europäischen und außereuropäischen Geschichte, Wissenschaft, Kunst und Kultur. Als Beispiele für erstere thematische Vorliebe gelten die Romane *Telemach* (1995) und *Kalypso* (1997) und auch die im Rundfunk übertragenen, frei gesprochenen Nacherzählungen von Sagen des klassischen Altertums. In die zweite Kategorie fallen die Romane *Die Musterschüler* (1989), *Abendland* (2007), *Die Abenteuer des Joel Spazierer* (2013) und *Zwei Herren am Strand* (2014). In *Die Abenteuer des Joel Spazierer* nimmt er die Schriftstellerfigur des Sebastian Lukasser, nach *Abendland* (2007) und *Madalyn* (2010) zum dritten Mal wieder auf und macht sie zum Freund und fachlichen Mentor seines Erzählerprotagonisten Joel. Daneben hat Köhlmeier auch mit unterschiedlichen kürzeren Erzählformen, z.B. *Sunrise* (1994) und autobiografisch geprägten Texten, etwa *Bleib über Nacht* (1993), experimentiert. Für sein umfassendes Œuvre, sein innovatives Erzählwerk hat Michael Köhlmeier zahlreiche Preise erhalten, unter anderem 2014 den Walter-Hasenclever-Literaturpreis der Stadt Aachen.

Wegen seines klaren und fesselnden Erzähltons wird er zuweilen euphorisch mit Kategorisierungen wie „Geschichtenerzähler der Nation“ (Grohotolsky, 2001, 9) bedacht. Eben in dieser Zugänglichkeit und Geschliffenheit seiner Prosa sowie in einer sehr realistischen und konkreten Erzählweise meinen andere Stimmen jedoch auch Schwächen zu erkennen, die die Köhlmeierschen Narrative den Vergleich mit literarisch hochwertigen Texten scheuen lassen. Der renommierte österreichische Literaturwissenschaftler Wendelin Schmidt-Dengler urteilte zum Beispiel am Ende einer Rezension etwas abschätzig, man könne sich von *Abendland* als LeserIn „bekömmlich belehrt fühlen“ (Schmidt-Dengler, 2012, 305). In einer ähnlichen Tonart äußert sich auch Klaus Zeyringer über Köhlmeier und einige seiner Kollegen:

Ransmayr, Schneider, Haslinger, Köhlmeier und (in geringerem Maße) Menasse bedienen ein breiteres bildungsbürgerliches Publikum. Sie kommen u.a. dessen Wünschen und Vorstellungen nach einem vorindustriell angespielten esoterischen Gut nach, verpacken einfache Koordinaten in scheinbar komplexe Schachteln, auf

denen „neu“ steht, setzen schnell erkennbare Konstellationen in einen spannend gewollten Plot. Ihre Märchenfiguren sind zwar nicht absolut gut und böse im Genrewestern, sie besitzen hingegen absolute Fähigkeiten. Da Realitäten jedoch, wie man weiß, ungebrochen kaum mehr zu haben sind, werden Brüche vorgeschoben, etwa in der Erzählhaltung. Sie sind aber – wie ich bei Robert Schneider, dem Meister des ästhetisch kostümierten Unterhaltungs-Manierismus, zeigen will – nur rissige Fassaden glatten Kalküls, das auch den Kitsch einberechnet. (Zeyringer, 2001, 492-493)

Insbesondere diese „vorgeschobenen“ Brüche in der Erzählhaltung, wie Zeyringer die Gemeinsamkeiten der genannten Autoren abwertend zusammenfasst, werden in der zeiträumlichen Analyse einen Dreh- und Angelpunkt der Interpretation bieten.

Der „Geschichtenerzähler“ Michael Köhlmeier könnte literaturgeschichtlich in Opposition zur österreichischen Avant-Garde rund um die Wiener Gruppe und auch Elfriede Jelinek eingeordnet werden. Köhlmeier gesteht der Wiener Gruppe eine wichtige gesellschaftliche Funktion zu, meint aber von sich selbst, er wisse nicht „was für einen Sinn“ die Avant-Garde hat, „außer dem, den Dadaismus nachzuholen“ (Grohotolsky, 2001, 12). Auch als er sich zum eigenen Verhältnis zur Wiener Gruppe und zum Nationalsozialismus äußert, bezieht sich Köhlmeier auf den für ihn alles entscheidenden literarischen Akt des Erzählens:

Ich weiß, daß die Wiener Gruppe eine Reaktion auf den Nationalsozialismus ist, aber die haben doch nichts erzählt davon. Von diesen Leuten, die darunter gelitten haben, die Opfer gewesen sind, davon ist nichts erzählt worden. Daß muß man sich einmal vorstellen – eine Literaturnation wie Österreich hat niemals über das erzählt. (Grohotolsky, 2001, 13)

Auch die unterschiedlichen Standpunkte zum Erzählen und die dadurch grundverschiedenen poetologischen Programme von Köhlmeier und Jelinek werden in folgendem Ausspruch Köhlmeiers deutlich:

So sehr ich Jelinek als Person schätze, ich verstehe ihre Literatur nicht. Wenn ich die Bücher lese, weiß ich, sie hat etwas, das sie erzählen will, und ich frag mich: Warum tut sie es nicht? Sie wird natürlich sagen: Man kann das nicht mehr machen. Das ist richtig, ich will das auch gar nicht kritisieren. (Grohotolsky, 2001, 13)

Obwohl Köhlmeiers literarische Erstversuche mit der „Krise des Erzählens“ (Vellusig, 2001, 25) und der Allgegenwart und Übermacht der österreichischen Avant-Garde koinzidieren, entscheidet sich der Autor für eine schlichte und nach damaligen Kriterien als konservativ verstandene Erzählform, die dann später aber im Kontext der

postmodernen „Lust am Erzählen“ bzw. einer Wiederkehr des Erzählens<sup>32</sup> wieder hochaktuell wirken wird. Die Frage nach der Aufgabe von Literatur beantwortet Köhlmeier lakonisch wie folgt:

Also, Literatur hat keine Aufgabe, außer, daß ein Schriftsteller versucht, seine Zeit und seine Welt zu begreifen. Aber das klingt so großgestochen und ist so eine Allgemeinfloskel, daß man sich's auch sparen kann. (Grohotolsky, 2001, 14)

Dem Versuch, die menschliche Natur im Individuellen wie auch im Kollektiven literarisch begreifen zu wollen, kann in *Abendland* nachgespürt werden. An diesem Werk lässt sich auch die gesamte Widersprüchlichkeit der Rezeption zu Köhlmeier ablesen:

So kontrovers wie der Roman *Abendland* wird auch K.[öhlmeier]s gesamte schriftstellerische Leistung im Spannungsfeld von Vertrauen auf das persönliche Erzählen einerseits u.[nd] Konvention bzw. Weitschweifigkeit andererseits beurteilt. In der Literaturwissenschaft spiegelt sich das Gegeneinander von nur bedingter Etabliertheit K.[öhlmeier]s im Vorhandensein zahlreicher Diplom- bzw. Magisterarbeiten bei vergleichsweise geringer Beschäftigung etablierter Wissenschaftler. (Fetz & Alker, 2009, 545)

Diese weitgehende Vernachlässigung des Autors in der Literaturwissenschaft ist umso erstaunlicher, zumal man den 2007 erschienenen und „vielfach als Opus magnum bezeichneten, hoch gelobten, aber auch kontrovers u. [nd] ablehnend besprochenen“ (Fetz & Alker, 2009, 545) Roman *Abendland* auch im selben Jahr auf die Shortlist des Deutschen Buchpreises wählte. Köhlmeier hat für dieses Werk das gesamte 20. Jahrhundert als historische Bühne herangezogen, auf der seine Figuren einander an unzähligen Orten begegnen.

Die schillernde Figur des Professor Carl Candoris und sein Nahverhältnis zur Familie Lukasser stehen im Mittelpunkt von *Abendland*. Carl lernt Georg Lukasser, Sohn eines Wiener Schrammelmusikanten und nunmehriges Genie der Nachkriegsjazzclubs, über seine Musik kennen und es entwickelt sich eine sehr enge, mäzenhafte Unterstützerfunktion auf finanzieller, persönlicher und beruflicher Ebene von Seiten des Professors. Historische Fakten und Fiktion gehen im Narrativ ineinander über, wenn auf 776 Seiten historisch bedeutende Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts, wie etwa die heilig gesprochene Edith Stein oder die Mathematikerin Emmy Noether, auftreten. Die Erzählperspektive selbst ist äußerst komplex und existentiell aufgeladen. Der 95-jährige

---

<sup>32</sup> Vgl. Förster, 1999.

Carl Candoris lässt den 52-jährigen Schriftsteller Sebastian Lukasser, seinen Taufsohn, zu sich nach Lans in Tirol (Raum!) kommen, um mit ihm in den letzten Tagen seines Lebens (Zeit!) an seiner Biografie (ZeitRaum!) zu arbeiten. Zusammenfassend erarbeitet Köhlmeier in *Abendland* eine individuell-historische Perspektive auf das Leben, die schwer geprägt von ihrer allgegenwärtigen zeiträumlich geprägten Vergangenheit ist.

Dabei reiht sich Michael Köhlmeiers historisch motivierter Generationenroman *Abendland* stofflich wie formal in eine ganze Reihe ähnlich angelegter Neuerscheinungen nach 2000 ein.

Gerade im Gewand des historischen Romans hat die fiktionale ‚große Erzählung‘ Hochkonjunktur und erfreut sich bei Publikum, Feuilleton und Literaturpreisjurys großer Beliebtheit. Unter dem Gesichtspunkt der ‚Erinnerung‘ gilt die Auseinandersetzung mit Geschichte – insbesondere mit der des 20. Jahrhunderts – als maßgebliches Thema der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. (Herrmann, 2011, 241)

Dieses literarische geschichtliche Erinnern ist maßgeblich von den Kategorien Raum und Zeit geprägt. Besonders die Fülle der literarischen Räume mit realen Vorlagerungen und die ebenso weit wie komplex und gebrochen angelegte Zeitspanne des Romans bestätigen die Idee der literarischen Durchmessung des 20. Jahrhunderts, wie Fetz/Alker dies vorschlagen:

Das umfangreiche, narrative u.[nd] thematisch weit ausholende Werk durchmisst in privaten Erzählungen die Geschichte des 20. Jh. Hier verbindet K.[öhlmeier] die aus seinen frühen Werken bekannte Frage nach der Erklärbarkeit menschl.[ichen] Handelns mit der Schilderung von Familienverhältnissen u.[nd] dem generationenübergreifenden Erzählen. In der Geschichte des betagten Mathematikers Jakob Candoris u.[nd] des Schriftstellers Sebastian Lukasser sind Entwicklungs-, Gesellschafts- u.[nd] Generationenroman verbunden. (Fetz & Alker, 2009, 545)

Wie sich dieses literarisch-historische Durchmessen zeiträumlich gestaltet und inwiefern es eine globalisierte Qualität erreicht, ist Gegenstand dieses Kapitels. Die tabellarische Auflistung der wichtigsten Räume und Zeiten der Handlung vergegenwärtigt den sehr symmetrischen und zeit- und raumvielfältigen Aufbau des Textes:

**Tabelle 2. *Abendland: Zeit und Raum***

<b>KAPITELSTRUKTUR</b>			<b>Raum und Zeit</b>
Intro			Wien 1959
1. Buch	1. Teil : Lans	1. Kapitel	Lans 2001, Wien 2002, Wien 1946 und 1948
		2. Kapitel	Meran 1906, Lans 2001, Wien 1944, Nürnberg 1945, Göttingen Nachkriegszeit
		3. Kapitel	Lans 2001, Wien 2001, Frankfurt 1970er/1980er, Innsbruck 2002
		4. Kapitel	Wien 2002, Kreta 1960, Innsbruck 1960, Fatima 1917, Coimbra 1936, New York 1934, Wien 1935, Innsbruck 1979, Lans 2001
	2. Teil: Europa	5. Kapitel	Göttingen 1962, Lans 2001, North Dakota 1985, Lans 2001
		6. Kapitel	Göttingen 1926, Moskau 1928, New Jersey 1935, Lans 2001
		7. Kapitel	New York 1911, New York 1976, New York 1935, Nürnberg 1945, New York 1952, Wien 2002
		8. Kapitel	Wien 2001, Wien 2002
2. Buch	3. Teil: Tintendunkles Amerika	9. Kapitel	Nofels 1965, Frankfurt 1979, Vaduz 1989, Innsbruck 1982, Zürich 1982, New York 1982
		10. Kapitel	Montgomery, Alabama 1932, New York 1982, Lans 2001
		11. Kapitel	Sowjetrussland 1940, New York 1940, Tiflis 1938, Washington 1941, Jugoslawien, Ljubljana, Wien, Triest, Venedig, Verona, Florenz, Bozen 1982, Lans 2001
		12. Kapitel	Vermont 1982, Brooklyn 1982/83, North Dakota 1984-85, Wien 1945, Lans 2001, Wien 2002
		Interlude	San Diego 1964, Nofels 1976, Wien 2002
	4. Teil: Adonai	13. Kapitel	Tokio 1960, Tokio 1945, Lans 2001, Los Alamos 1944, New Jersey 1935, Lissabon Kriegszeit, London 1938, Berlin 1939, Tokio 1945, Lans 2001, Tokio 1955, Lans 2001
		14. Kapitel	Lans 2001, Innsbruck 1960, Japan 1952, Tokio 1955, Lans 2001, Lissabon 1961, São Paulo 1961
		15. Kapitel	Lans 2001, Wien 1910, São Paulo 1961, Berlin 1885, Hamburg 1885, Wien 1909, Wien 2002, Südwestafrika 1895, Hamburg 1901, Südwestafrika 1903, Göttingen 1930, Berlin 1976, New York 1952, Frankfurt 1976

	16. Kapitel	Lans 2001, Lans 2002
Fadeout		Wien 2002, Hongkong Sommer 2002, Frankfurt 2002, Berlin 2002

**Tabelle 2. (Fortsetzung) *Abendland*: Zeit und Raum**

### 2.1. Analyse der Räume in *Abendland*

Schon bei einem ersten Blick auf die tabellarische Struktur des Romans treten drei signifikante Merkmale hervor. Erstens handelt es sich um einen sehr präzisen, mathematisch symmetrischen Aufbau, der durch räumliche Titel unterteilt ist. *Lans*, *Europa* und *Tintendunkles Amerika* erwecken die Erwartungshaltung die Handlung würde sich gänzlich oder zumindest überwiegend in den jeweils im Titel bezeichneten geografischen Räumen abspielen. Bei genauerem Hinsehen erweist sich dies jedoch als Trugschluss. In allen Teilen wird von verschiedenen Räumen erzählt und an unterschiedliche Räume erinnert. Dieser Bruch unterläuft den exakt durchkomponierten Aufbau ebenso wie der Titel des vierten und letzten Buches. Die im jüdischen Glauben verwendete Bezeichnung *Adonai* als Umschreibung für Jahwe bzw. Gott widersetzt sich einer konsequent fortlaufenden räumlichen Unterteilung der vier Bücher. Insofern basiere ich meine folgende Analyse auch auf der Annahme, dass die Struktur und der Inhalt des Buches einander fortwährend herausfordern und hinterfragen. Der fast penibel-präzise klare Aufbau steht im Widerspruch mit der immer wieder zur Frage gestellten Zuverlässigkeit des Erinnerns und Erzählens.

Auch ein zweites Merkmal des Romans unterstützt diese These. Die Figuren pendeln laufend zwischen Gegenwart und Vergangenheit und bedingen dadurch ein dynamisches Raum- und Erinnerungskonzept. Das Personal reist jedoch nicht „gegenwärtig“ in der erzählten Zeit in den Räumen, sondern hauptsächlich in der erzählten Erinnerung. Die Erzählhaltung des Romans, vor allem gekennzeichnet durch das dialogische Erzählen zwischen Carl und Sebastian, formt damit einen Rahmen um die Haupterzählung im Text. Dieser Rahmen ruft wiederum die Frage nach der Zuverlässigkeit der Raumerfahrung in der Erinnerung und der Bedeutung der zeitlichen Versetzt-heit hervor. Die Leserschaft erfährt nicht, wie die Raumerfahrung gegenwärtig

erlebt wird, sondern wie sie Jahre später erinnert und als an einen Zweiten vermittelt dargestellt wird. Das Erzählte wird zur Linse für die Darstellung der Raumerfahrung.

Die schiere quantitative Fülle dieser Raumerfahrungen konstituiert ein drittes Merkmal des Textes. Unzählige Räume werden vom Personal aufgesucht und wieder verlassen. Besonders in der Figur des Protagonisten Carl Candoris wird die überaus mobile Raumbewegung fast schon ironisierend gezeichnet. Real beinahe unglaublich und künstlich konstruiert wirkt die Omnipräsenz des Gelehrten, der sich fortwährend in historisch bedeutsamen Räumen zu den bewegendsten Zeiten aufhält. Candoris wird als Paradebeispiel des globalisierten Gelehrten und Globetrotters inszeniert, der sich scheinbar mühelos in unterschiedlichen kulturellen und geografischen Räumen bewegt. Göttingen 1926, Moskau 1928, Nürnberg 1945 und New York 1952 sind nur vier Beispiele dafür, wie Carl sich in die Weltgeschichte einschreibt und an Geschichte teilnimmt. All diese literarischen Räume sind durch ihre starke reale Vorlagerung per se historisch aufgeladen.

### **2.1.1. Reale Vorlagerung der fiktiven Räume**

Das Personal in *Abendland* bewegt sich in unzähligen literarischen Räumen mit realen Vorlagerungen, unter anderem: Lans, Wien, Lissabon, Frankfurt, Dänemark, Innsbruck, New York, Göttingen, Aachen, Wuppertal, Remscheid, Mannheim, Würzburg, Brixen, Japan, Meran, Szeged, Vorarlberg, Plochingen, Nofels, Kreta, North Dakota, Moskau, Kairo, Hongkong, Istanbul, Panama, New Jersey, London, Australien, Kanada, Kapverden Inseln, New Mexico, Tokio, Finnland, Sao Paolo, Polen, Shanghai, Deutsch-Südwestafrika, Kongo, Breslau, Lüderitz, Lemberg, München, Dickinson, Washington, Oxford, Ohio, Amsterdam, Zürich, Feldkirch, Leningrad, Princeton, Tiflis, Erlangen, Chicago, Normandie, Sachsenhausen, Marburg, Montgomery, Baltimore, Philadelphia, Bremerhaven, Ljubljana, Triest, Venedig, Verona, Bozen, Brattleboro, Katowice, San Diego, Darmstadt, Nantes, Paris, Brüssel, Calais, Dover, Köln, Hamburg, Aachen, Berlin, Kopenhagen, Charkow, Riga, Los Alamos, Santa Fe, Budapest, Fouquières les Béthune, Kiautschou, Okhandja, Hamakari, u.a. .

Zunächst ist es die bloße Fülle der geografischen Räume mit realen Entsprechungen, die ins Auge sticht. Dies kann als erstes Indiz für die globalisierte

Qualität des Romans erachtet werden. Doch erst die Gruppierung der Räume und deren geografische Verortung lassen tiefere Einsichten zu. Zunächst ist festzuhalten, dass eine klare Dominanz der westlichen Welt vorherrscht. Österreichische, deutsche und amerikanische Räume dominieren sowohl in Quantität als auch in ihrer Handlungsrelevanz. Europäische und US-amerikanische Räume werden also literarisch am häufigsten bereist, worauf auch der Romantitel verweist:

Der Titel „Abendland“ indiziert einen Anspruch, der von manchen als abschreckend, hochtrabend und prätentiös empfunden wurde. Wahr ist aber auch, dass diesem mittlerweile zum Kampfvokabular der Rechtsextremen dieses Landes zählenden Begriff sein logisches und unmittelbares Vis-à-vis fehlt: Vom Morgenland oder Orient ist im Roman nur sehr bedingt die Rede, allenfalls kann man Japan oder den asiatischen Teil der Sowjetunion diesem zuschlagen. Entschieden mehr Bedeutung und Raum kommt der Neuen Welt zu, wohin es die Protagonisten verschlägt. In den USA hat Carl seine „krokantartige Affäre“ mit Abraham Fields, ebendort verbringt Sebastian seine „tintendunklen Jahre“, sodass Amerika hier auch als Sehnsuchtskontinent für verbotene und verdrängte Leidenschaften steht – was sich ja auch von der europäischen Rezeption des Jazz behaupten lässt (so dieser nicht gerade von der Westcoast kommt). (Nüchtern, 2010, 64)

Die Titelwahl Köhlmeiers ist als Provokation zu verstehen, die geografische und ideengeschichtliche Konzepte von einem „Abendland“ vorführt und hinterfragt. Gerade in der Historisierung des Narrativs, die durch individuelle Raumaufenthalte der ProtagonistInnen an geschichtlichen bedeutsamen Stätten zu Krisenzeiten ausgelöst wird, entfaltet sich dieser Anspruch. Der Text spiegelt auf sehr subtile Art das exklusive, enge und westlich dominierte Geschichtsverständnis des 20. Jahrhunderts. In zwei Teilgeschichten des Romans enthüllt sich dieses Anliegen; beide sind im vierten Buch angesiedelt – beide erzählen von Kolonialisierungsansprüchen.

Der Raum Tokio bildet den Schauplatz für die Erzählung von Carls Begegnung mit dem japanischen Mathematik-Wunderkind Makoto Kurabashi. Am Ende des zweiten Weltkriegs beschließt Carl den jungen Japaner zeitlebens zu fördern, überlegt sogar eine Adoption. Die Art und Weise, wie Carl und der Amerikaner Sergeant Cousins sich fortan um Makotos gesamten Tagesablauf und seine Erziehung und Ausbildung kümmern, ist stark von autoritären Kolonialisierungsansprüchen geprägt und wenig auf eine eigenständige Persönlichkeitsentwicklung ausgerichtet. Auch der asiatische Kulturreis, in den Makoto geboren wurde, wird dabei gänzlich ausgeblendet.

Carl und Sergeant Cousins teilten sich den Tag. Die Vormittage verbrachte Carl mit Makoto; an den Nachmittagen bekam Makoto Fahrunterricht – bereits nach zwei Tagen spielte Cousins selbst den Lehrer. [...]. Anfänglich, als Carl und Cousins noch gemeinsam an ihrem Schutzbefohlenen „arbeiteten“ (und es durchaus auch so formulierten), tauschten sie ihre Beobachtungen und Erfahrungen noch aus. (Köhlmeier, 2007, 642)

Für Carl und Cousins ist Makoto eine Möglichkeit der Wiedergutmachung für die zurückliegenden und kommenden Übergriffe auf Japan, an denen beide beteiligt sind. Besonders Carl gefällt sich in der Rolle des großzügigen Mäzens. In Makoto fand er sein Genie im Bereich der Mathematik, ähnlich wie in der Figur Georg Lukassers auf dem Gebiet der Musik. Die unterwürfige Rolle, die Makoto dabei zugeschrieben wird, macht sich auch in seinem Verhältnis zu den anderen Soldaten am Flugplatz bemerkbar: „Die Soldaten mochten ihn gern, aber so, wie man ein abgerichtetes Äffchen gern mag“ (Köhlmeier, 2007, 643). Der Vergleich mit dem Affen, bzw. der verniedlichenden Form „Äffchen“ verweist wieder auf westliche Kolonialisierungs- und Machtverhältnisse. Makoto wird also zur Marionette von Carl und Cousins, wobei sich Cousins schließlich durchsetzt und Makoto adoptiert. Carl verlässt Japan, unterstützt Makoto aber weiterhin finanziell in seinen Studien. Makoto gelangt schnell zu Ruhm und Ansehen als Mathematiker und Carl und er treffen sich Jahre später auf einem Mathematiker-Kongress wieder, als Makoto Carl fragt: „Wer bin ich?“ und Carl knapp und vernichtend antwortet: „Genaugenommen nichts“ (Köhlmeier, 2007, 650). Bei einer Demonstration im Jahre 1960 gegen den bevorstehenden Besuch des amerikanischen Präsidenten Eisenhower begeht der inzwischen 34-jährige Dozent Makoto Kurabashi schließlich Selbstmord und die europäisch-amerikanische Kolonialisierung des japanischen Wunderkinds findet sein tragisches Ende. Durch diesen letzten Akt der Selbstermächtigung verwehrt sich Makoto seinen westlichen „Kolonialherren“ Carl und Sergeant Cousins (stellvertretend dafür auch Präsident Eisenhower) mit dem der gesamte westliche Raum in einer Person verknüpft dargestellt wird. Makoto bevorzugt den Freitod vor einer globalisierten Kolonialisierung seiner selbst und seines japanischen Heimat-Raums.

Ebenso tragisch verläuft die zweite Teilgeschichte, die sich intensiv mit westlichen Kolonialisierungsansprüchen und -verbrechen auseinandersetzt. Damit beteiligt sich das Narrativ an einem historisch eher wenig bearbeiteten Thema – der

Kolonialgeschichte Deutschlands in (Südwest-)Afrika. Auch diese Thematik bringt Köhlmeier wieder über die Figur Carl Candoris in den Text. Sein Großonkel Hanns Alverdes wurde wegen zehnfachen Mordes in den Kolonien Deutsch-Südwestafrikas zum Tode verurteilt (Köhlmeier, 2007, 716). Es ist die allerletzte Geschichte, die Carl Sebastian kurz vor seinem Tod erzählt und sie reicht zeitlich am weitesten zurück. Im fünfzehnten Kapitel des Buches erzählt Carl also von seiner ersten Erinnerung mit vier Jahren (Köhlmeier, 2007, 714). Er wurde von seinen Tanten damals aufs Polizeipräsidium Charlottenburg gebracht, um seinen Großonkel Hanns Alverdes, den Bruder seiner Großmutter, zu besuchen, der auf die Hinrichtung wartete. Der Fall Hanns Alverdes entbehrt historischer Legitimität, wird jedoch im Text durch Sebastian akribisch recherchiert. Die Figur Alverdes wird zu einer Art dunkler Spiegelfigur von Carl. Die genauen Motive seiner Morde in Südwestafrika bleiben unklar, ebenso sein psychologischer Zustand der Zurechnungsfähigkeit. Als Carl aus Moskau zurückkommt und befürchtet selbst gemordet zu haben erkundigt er sich bei Tante Kuni über dieses Familienmitglied. Carl äußert sich über dieses Gespräch wie folgt: „Es hat mir gutgetan. Es gibt einen, der hat's noch schlimmer getrieben als du. Du bist nicht der erste, und du bist nicht der einzige. Du bist etwas, das es vorher bereits gegeben hat“ (Köhlmeier, 2007, 749). Carl findet also auf seltsame Weise Trost in der Gewissheit, dass ein Familienmitglied in anderen zurückliegenden Zeiträumen Ähnliches bzw. noch Schlimmeres verbrochen hatte. 1976 stirbt Hanns Alverdes schließlich nach 66 Jahren isolierten Daseins in einem geschlossenen Sanatorium. Carl beendet seine Erzählung, indem er all jene privaten und historischen Entwicklungen dieser 66 Jahre auflistet, die geschehen sind, während Alverdes von der Welt abgeschnitten in seinem Zimmer saß (Köhlmeier, 2007, 754-756).

In *Abendland* finden sich also zahlreiche wesentliche historische Räume, die durch das Narrativ und verschiedene Verbindungen der Figuren und der jeweiligen Orte, neu aufgeladen werden. Pierre Nora entwickelte dafür den Begriff des Erinnerungsortes (Nora, 1990), mit dem Andrea Albrecht in ihrem Artikel über *Abendland* arbeitet:

Einen wichtigen Faktor für die Organisation und Ordnung der Erzählinhalte bildete eine Handvoll für das kollektive Gedächtnis des Westens bedeutsamer *lieux de mémoire*, an denen das Geschehen angesiedelt wird. Auf Köhlmeiers historischer Landkarte sind dies vor allem Göttingen, Berlin, Moskau, San

Francisco bzw. Los Alamos und Tokio bzw. Hiroshima und Nagasaki. Einst die *milieux de mémoire* gelebter Erinnerung, die im Zuge der Historisierung mehr und mehr zu *lieux de mémoire* erstarrt sind und in ihrer materialen Präsenz nur noch die Spuren der abgebrochenen, vergangenen Lebenszusammenhänge tragen, werden diese Orte im Erzählverlauf des Romans in „Schauplätze“ transformiert und in der Fiktion wiederbelebt. (Albrecht, 2009, 199)

Dieses „kollektive Gedächtnis des Westens“ wird durch die vielschichtige Zusammensetzung der Erinnerungsorte herausgefordert. Die literarischen Räume mit ihren realen Vorlagerungen setzen sich aus historisch sehr bekannten und bedeutsamen Orten und auch aus weniger bekannten Orten der Geschichte des 20. Jahrhunderts zusammen. Diese Mischung aus Zentren, die das Globale symbolisieren, wie etwa New York, London, Paris, und Peripherien, wie etwa Fouquières les Béthune, Lüderitz, Nofels, die das Regionale und Lokale repräsentieren, ermöglichen ein sehr differenziertes und weit angelegtes Raumbild im Narrativ.

Es fällt dabei auf, dass die geographischen Erinnerungsorte des Romans nicht unbedingt die Schauplätze der Geschichte sind, die heute als zentral gelten. Neben New York, Moskau, Wien und Innsbruck ist Göttingen der wichtigste Schauplatz des ersten Romanteils [...]. (Beilein, 2010, 36)

Obwohl ich Göttingen doch näher bei den zentralen geografischen Erinnerungsorten ansiedeln würde, als dies Beilein hier tut, stimme ich grundsätzlich mit der These überein, dass Köhlmeier in seiner Vermessung des 20. Jahrhunderts bewusst Gegenräume des Erinnerns schafft, die an der Peripherie angesiedelt sind. Allein die Tatsache, dass der Roman von Lans, einem kleinen Ort in Tirol, aus erzählt wird, also im Regionalen verwurzelt ist, macht deutlich, wie viel Bedeutung dem Lokalen für das Globale eingeräumt wird. Dies wird auch bei einer genaueren Untersuchung der österreichischen Räume im Text deutlich. Die Handlung wird abwechselnd vom Tiroler Lans im Jahre 2001 und von der Bundeshauptstadt Wien im Jahre 2002 aus erzählt. Dadurch entsteht eine zeiträumliche Pendelbewegung im Text, die sich fast durch das gesamte Land zieht – von Ost nach West, wieder nach Ost, wieder nach West etc. Für die genauere Analyse des Zusammenspiels von Globalem und Lokalem eignet sich wiederum das Modell der glokalisierten Ethnoscapes.

### **2.1.2. Glokalisierte Ethnoscapes**

Wie in *Partygirl*, repräsentiert auch Österreich in *Abendland* das Regionale, das Lokale. Die USA stehen hingegen stellvertretend für das Globale. Die Bedeutung der Staaten wird in *Abendland* an verschiedenen Merkmalen deutlich. Einerseits wird ihnen als Erzählraum eines der insgesamt vier Bücher des Romans gewidmet. Andererseits spielt der US-amerikanische Raum für alle männlichen Protagonisten quer durch den Text eine entscheidende Rolle. Carl Candoris, Sebastian Lukasser und auch Georg Lukasser suchen diesen Raum auf. Die Aufenthalte gestalten sich für alle drei Figuren als folgenreich und lebensverändernd.

Ähnlich den medialen Vorerfahrungen durch das Kino der Geschwister Rick und Madeline in *Partygirl*, ist auch der „ethnoscape“ New York für Sebastian Lukasser vor seinen ersten tatsächlichen Reisen schon persönlich und kulturell vorbesetzt. Die Berichte seines Vaters über die Stadt und das mediale Vor-Erleben des Raums durch amerikanische Musik und Literatur haben Erwartungen in Sebastian geweckt, die durch die Glokalisierung des Raums hervorgerufen wurden:

Ich liebte amerikanische Musik und amerikanische Literatur; wenn ich Woody Guthrie, Muddy Waters, John Lee Hooker, Velvet Underground, Bob Dylan, Neil Young hörte, war ich glücklich; wenn ich John Steinbeck, Jack Kerouac, Williams S. Burroughs, William Faulkner, Ernest Hemingway las, war ich glücklich. New York war vertrautes Gelände in meiner Einbildung, ich hatte es mir zusammengebaut aus den Erzählungen meines Vaters und aus dem Roman *Manhattan Transfer* von John Dos Passos, das lange mein Lieblingsbuch gewesen war. (Köhlmeier, 2007, 333)

Der globale Raum New York wird durch die Lektüre des Romans *Manhattan Transfer* und die Erzählungen des Vaters in das Lokale, Österreich, den Aufenthaltsort Sebastians hereingeholt und dadurch glokalisiert. Immer wieder verbindet der Roman amerikanische und österreichische Räume durch Gegenüberstellungen und zeigt dadurch das Glokalisierungspotential von „ethnoscapes“ auf:

Die Gerüche in den Cafeterias von Greenwich Village oder in den Hafen der Grand Central Station, in den Toreinfahrten, den Hinterhöfen, Kohlenkellern, Eiskellern, auf den Piers und Brückenaufgängen, die schillernden Farben des ölverschmierten Pflasters nach einem Regen, der schaumige Dampf aus den U-Bahn-Schächten, die Gesichter der Menschen aller Welt, der rasende Wechsel der sozialen Welten von Straße zu Straße, von Avenue zu Avenue, Gier, Arbeit, Glück, Macht – das alles schien mir wirklicher als meine Erinnerungen an Wien, wo ich aufgewachsen war und bis zu meinem vierzehnten Lebensjahr gewohnt hatte. (Köhlmeier, 2007, 333-334)

In dieser Passage wird die Macht der medialen Vorerfahrung von Räumen und die Bedeutung von imaginierter Raumerfahrung deutlich. Mit allen Sinnen erlebt Sebastian den Raum New York; schon bevor er ihn zum ersten Mal tatsächlich betritt. Selbst die Erinnerungen an die Stadt seiner Kindheit, Wien, verblassen neben der Dominanz dieser Eindrücke und ihrer Vertrautheit, die lediglich durch mündliches und schriftliches Erzählen vermittelt wurde.

Natürlich war mir klar, daß ich Dos Passos New York nicht vorfinden würde; daß Bud Korpenning, Jimmy Herf, Bob und Frances Hildebrand, Congo Jake, Ellen, Maisie und Ed nicht weniger als ich über die Skyline staunen würden, wenn sie heute mit mir von der Brooklyn Bridge nach Westen blickten; aber ich zweifelte nicht daran, daß der *sound* dieser Stadt, ihr Herzschlag, der gleiche sein würde wie der, den ich spürte, wenn ich dieses Buch las. – Auf einen exzellenten akademischen Start in Österreich legte ich hingegen absolut keinen Wert.  
(Köhlmeier, 2007, 334)

Obwohl der Erzähler Sebastian sich der Fiktionalität von Literatur durchaus bewusst ist, heroisiert und personifiziert er den Raum New York. Durch die Einschreibung eines Herzens in den Raum verleiht er New York Körperlichkeit und Emotionalität. Der Eindruck einer zwischenmenschlichen Beziehung entsteht, wodurch die starke Hingezogenheit Sebastians zu diesem Raum legitimiert wird. Abgeschlossen wird die Passage bezeichnenderweise wieder mit einem sehr abrupten, ruppig anmutenden Hinweis auf Sebastians Heimatland Österreich. Der Grund für seine kommende USA-Reise ist ein Treffen mit Carls Freund, der Sebastian mit seinem Wissen und seiner Teilnahme an den Nürnberger Prozessen zu einem Dissertationsthema und einem glänzenden Start in eine akademische Karriere verhelfen soll. Doch mit der Absage im letzten Satz des Zitats kappt Sebastian gleichzeitig seine eigenen nationalen Wurzeln und emanzipiert sich von Carls Einfluss. Sein bevorstehender New-York-Aufenthalt dient ausschließlich der eigenen, persönlichen Raumerfahrung und nicht als Sprungbrett für eine berufliche Laufbahn in Österreich und auch nicht um Carls Erwartungen zu erfüllen. Somit löst er die für ihn negativ konnotierte Globalisierung des Raumes, die mit persönlicher Abhängigkeit verbunden ist, selbst bewusst auf.

In Sebastians Kindheit stand seine Familie selbst knapp vor einer Auswanderung in die USA. Der Vater, Georg Lukasser bekam die Möglichkeit eines Engagements als Jazz-Musiker in New York. Euphorisch verkündet er der Familie die gebotene Chance:

Man ist begeistert. Sie legen ein Angebot auf den Tisch. Ich fahre hinüber und schau, ob es wahr ist. Und wenn das wahr ist, dann! Ich glaube, es ist soweit!“ Amerika! – Amerika! – Die Arme auf dem Küchentisch verschränkt, Mutter, Vater, Sohn. Auswandern! Ein Traumwort. Amerika! (Köhlmeier, 2007, 337)

Der Raum Amerika wird idealisiert und zum (oft bemühten) Sinnbild für einen Neuanfang gemacht. Als der Vater jedoch von seiner Tournee zurückkehrt, zerbrachen die hohen Erwartungen an seinen realen Erfahrungen vor Ort:

Als er aus Amerika zurückkam, wurde über Auswandern nicht mehr gesprochen. Alles zerbrach, nahm einen logischen, natürlichen, furchtbaren Verlauf. Zerbrach an dem raffinierten Geschick meines Vaters, immer das Falsche zu tun. Wir zogen aus Wien fort. (Köhlmeier, 2007, 337)

Ironischerweise zieht die Familie danach nicht von Wien nach New York, sondern nach Nofels, einem kleinen Ort in Vorarlberg, der für das Lokale par excellence steht und in dem sich Georg Lukasser schließlich das Leben nimmt. Mit Sebastians eigenen USA-Reisen bewegt er sich ein Stück weit immer auf den Spuren des Vaters und holt Raumerfahrungen nach, die in der Kindheit zum Greifen nahe waren und nicht eingelöst wurden.

Diese Verschränkungen von Lokalem und Globalem in *Abendland* sind bezeichnend für das Gesamtwerk des Vorarlbergers Michael Köhlmeier.

Michael Köhlmeiers Werk, das zum Großteil in Hohenems entstanden ist und in dem Vorarlberg immer wieder Schauplätze des Erzählers stiftet, ist eines der besten Beispiele für die Verschränkung von Regionalität und Internationalität. (Längle & Thaler, 2010, 7)

Köhlmeiers literarische Globalisierungsprozesse sind geprägt von seinen autobiografischen Erfahrungen in regionalen und internationalen Räumen und seiner Vorliebe für amerikanische Literatur.

Mir haben dann sehr bald die Amerikaner gut gefallen. Ich hab Faulkner immer sehr verehrt, obwohl er alles andere als ein geradliniger Erzähler ist. Er hat einfach die ganz normale Haltung – die mir so gut gefällt bei Johann Peter Hebel, der bis heute für mich ein Vorbild ist – so auf ganz einfache Art und Weise zu sagen: Ich erzähl der Welt von meiner Heimat, und ich erzähl meiner Heimat von der Welt. Damit ist die ganze Poetik des Johann Peter Hebel schon beendet. Und bei Faulkner hab ich's ähnlich empfunden. Einfach die Überzeugung, in meiner Heimat, so provinziell sie auch sein mag, spielt sich die gesamte Welt ab. (Grohotolsky, 2001, 11-12)

Diese Querverbindungen zwischen Heimat und Welt, die dialektische Beziehung von Lokalem und Globalem, treten durch die Analyse der Beziehung österreichischer und

US-amerikanischer Räume und durch die Identifikation von globalisierten Ethnoscapes wie dem Raum New York in *Abendland* hervor. In diese Kerbe schlägt auch der nächste Punkt, in dem die Verbindungen der Räume, also die Raumbewegungen der Individuen im Vordergrund stehen.

### **2.1.3. Bewegliche Räumlichkeitswahrnehmung**

Die Romanhandlung und Figurenentwicklung werden von zahlreichen Raumbewegungen geprägt, die ganz unterschiedliche Auswirkungen auf die einzelnen Subjekte haben. Gemeinsam ist allen Raumbewegungen jedoch, dass sie freiwilliger Natur sind und weitgehend frei von finanziellen Einschränkungen erfolgen. Es handelt sich bei den Figuren demnach um privilegierte RepräsentantInnen einer mobilen, globalisierten Oberschicht, die ihren Reisemöglichkeiten mit einer nonchalanten Selbstverständlichkeit nachgeht. In einer Passage des Buchs wird diese Selbstverständlichkeit einer kritischen Reflexion unterzogen. Carls Großtante, die herrische und zutiefst unglückliche Kunni Herzog unterhält sich mit der später heilig gesprochenen Edith Stein über unterschiedliche Reisen, die sie selbst mit ihrem Mann früher unternommen hat:

Sie erzählte von den Reisen, die sie als junge Frau zusammen mit ihrem Mann unternommen hatte, nach London, Schanghai, New York, Tokio und immer wieder nach Deutsch-Südafrika, wo, wie sie trällerte, „unsere Tochter wahrscheinlich gezeugt wurde“.

„Mein liebes Fräulein“, säuselte sie – sie war zum wiederholtenmal hinter den Sessel getreten, auf dem Edith Stein saß, nun schlang sie ihre Arme um ihren Kopf. „Wo waren Sie schon überall auswärts gewesen?“

„Nur in Polen“, antwortete Edith Stein, „aber das ist ja kaum Ausland, das ist bei uns in Breslau unsere Nachbarschaft.“

„Polen! Wie langweilig!“ hauchte sie ihr ins Ohr, sie hatte inzwischen einen kräftigen Zungenschlag. „Reisen Sie! Verkriechen Sie sich nicht! Paris kennen Sie nicht? Nein? London kennen Sie nicht?“

„Das ist während des Krieges nicht möglich.“

„Aber es heißt doch, der wird im Oktober gewonnen sein. Wir dürfen doch hoffen, daß unsere Soldaten die schönen Dinge einigermaßen heil lassen.“

„Im Oktober möchte ich mein Staatsexamen abschließen.“

„Philosophieren kann man in Kairo oder Lüderitz genauso gut wie in Göttingen, oder etwa nicht?“

„Reisen kostet Geld.“

„Nicht, wenn man sich einladen lässt.“

„Ich denke, mir gefällt eine Wanderung an der Weser entlang besser als eine Dampferfahrt über den Ozean.“  
 „Das weiß man erst, wenn man so eine Fahrt erlebt hat.“  
 „Man muß nicht alles erleben.“  
 „Wer nichts erlebt, der weiß nichts.“  
 „Man kann vieles lesen, und man kann sich vieles erzählen lassen.“ (Köhlmeier, 2007, 212-213)

In diesem Dialog stehen einander zwei sehr unterschiedliche Standpunkte und Perspektiven zum Thema Raum und Raumbewegung gegenüber. Kunni Herzog repräsentiert den dekadenten und vergnügenssüchtigen Zugang zu globalisierter Raumbewegung. Sie bedauert Edith Stein für ihre quantitativ eingeschränkten Raumerfahrungen und plädiert für die Notwendigkeit des konkreten Raumerlebnisses, um Wissen zu erlangen. Edith Stein verweist hingegen auf die Möglichkeit von vermittelten Raumerfahrung und Wissenserwerb durch Lektüre und mündliche Weitergabe. Damit sichert sich Edith Stein ihren Anspruch als autonomes Subjekt in einer zunehmend globalisierten Welt verstanden zu werden.<sup>33</sup>

Im Dialog zwischen Kunni Herzog und Edith Stein stehen einander Repräsentantinnen aus exakt diesen zwei Lagern gegenüber. Kunni Herzog zeigt sich als mobile Kosmopolitin und Edith Stein als ihr immobiles, räumlich statisches Gegenüber. Auf geistiger und empathischer Ebene geht jedoch Stein als Mobilere aus der Konversation hervor, indem sie an ihrem Anspruch auf Autonomie festhält und ihn von der von Kunni Herzog vorgeschriebenen Abhängigkeit räumlicher Mobilität befreit. An die in dieser Konversation aufgeworfene Frage zu Quantität und Qualität von Raumbewegungen knüpfen nun auch die folgenden Überlegungen an. Die Protagonisten Carl, Georg und Sebastian bewegen sich sehr mobil in und durch verschiedene Räume, doch die Qualität und die Bedeutung dieser Erfahrungen gestalten sich höchst unterschiedlich.

Markant sind für Carls Raumbewegungen vor allem ihre Häufigkeit und die nicht-existente Reflexion über deren quantitative Besonderheit. Carl bereist schon in jungen Jahren unzählige europäische Länder, später auch die USA und Asien. Die Figur befindet sich zu den außergewöhnlichsten Zeiten an den außergewöhnlichsten Orten: Nürnberg

---

<sup>33</sup> Die Literaturwissenschaftlerin Heike Härting verweist in ihrer Abhandlung zum Begriff der Subjektivität in Zeiten der Globalisierung auf eine gesellschaftliche Trennlinie, die durch Kosmopolität entsteht. Siehe II. 1.1.

1945, Berlin 1939, Moskau 1928, New York 1934, etc. etc. Carl ist Erbe eines Handelsimperiums, Mathematiker, Geheimagent der Alliierten im Kampf gegen Nazi-Deutschland, Mitentwickler der Atombombe u.v.m. . Doch die Raumbewegungen werden ebenso wenig wie sein gesamter Lebensstil reflektiert. Die Räume sind nur Umschlagplätze für beinahe beiläufig getroffene Lebensentscheidungen. Alle unterschiedlichen Raumerfahrungen scheinen ihn nicht zu verändern oder stark zu beeinflussen. Lediglich einmal räumt Carl seinem Aufenthaltsort für sich selbst stärkere Bedeutung bei – wenn es um die größte Schuld seines Lebens geht, den vermeintlichen Mord an einem Russen in Moskau. Hiebei äußert Carl den Gedanken, dass geografische Distanz, wie in seinem Fall, sehr wohl lindernd auf das Individuum wirke und sogar Moral- und Wertvorstellungen gleichsam wie Meridiane verschoben werden können:

Amerika hat mir dabei geholfen. New York liegt weit weg von Moskau, Mitleid nimmt mit der Entfernung ab, das Gefühl der Schuld nicht weniger. Pascal hatte recht: Ein Meridian entscheidet über Gerechtigkeit und Wahrheit. (Köhlmeier, 2007, 304)

Das zweite Mal im Roman, wo ein ähnliches Argument hinsichtlich geografischer Distanz, Schuld und Sühne angelegt wird, ist im Fall von Carls Großonkel Hanns Alverdes, der mehrfache Morde in den Kolonien Südwestafrikas verübt hat: „Und die Wahrheit gilt nicht überall in derselben Stärke. Sie nimmt ab mit der Entfernung. Meistens hat sie nur dort wirklich trifftiges Gewicht, wo einer zu Hause ist“ (Köhlmeier, 2007, 734). In beiden Fällen scheint die Raumbewegung und die damit verbundene Ferne zum vorherigen Aufenthaltsort Moralvorstellungen verändert und Schuldgefühle geschmälert bzw. verdrängt zu haben. Somit erhalten derartig motivierte Raumbewegungen einen Flucht-Charakter und verweisen rückwirkend auf die Schattenseiten globalisierter Möglichkeiten von Individuen.

Doch nicht nur auf der konkreten und physischen Ebene der Bewegung kennzeichnet sich Carl durch einen überaus mobilen und verschwenderischen Umgang mit Raum. Auch auf der telekommunikativen Ebene zeigt er eine Omnipräsenz, die von keiner anderen Figur übertroffen werden kann: „Wenn ich [Sebastian] ihm einen Gegenstand zuordnen müßte“, wandte ich mich an sie, „dann das Telefon.“ (Köhlmeier, 2007, 43). Carl Candoris überschreitet Raumgrenzen also durch seine ungewöhnlich starke Nutzung des Mediums Telefon.

Er unterhielt Bekanntschaften in der weiten Welt, führte stundenlange Ferngespräche, diskutierte mit einem Kollegen auf der anderen Seite des Globus über einen Artikel in *Nature* oder *Science* oder über das gescheiterte Sozialprogramm der Clinton-Regierung oder über Vladimir Putin – den er beharrlich „Stalin im Schafspelz“ nannte; las einem Freund aus Churchills Geheimreden oder Stellen aus Henry Kissingers Memoiren vor, die er sich angestrichen hatte, oder ließ sich, während er im Lehnstuhl saß, die langen Beine von sich gestreckt, die Füße auf dem mit weinrotem Leder überzogenen Schemel, den Hörer zwischen Ohr und Schulter eingeklemmt, die letzte Schallplatte von Sidney Bechet zur Gänze vorspielen; oder legte ein anderes Mal den Hörer zwischen die Lautsprecher eines alten Dual-Plattenspielers oder später seines CD-Players, wenn er auf etwas Vergessenes in seiner Sammlung gestoßen war, das er irgendjemandem in London, Lissabon, Coimbra, Hamburg, Wien, New York oder Paris vorspielen wollte. Seine Telefonrechnungen müssen schwindelerregend hoch gewesen sein. (Köhlmeier, 2007, 44-45)

Diskussionen über Politik, Wissenschaften und Musik werden von Carl über das Telefon mit Bekannten aus aller Welt ausgefochten. Sowohl die internationale Situierung der GesprächspartnerInnen als auch die globale Qualität der Gesprächsthemen tragen zur Globalisierung von Carls Figur bei. Ungeachtet der Kosten frönt Carl seiner Leidenschaft dem Telefonieren, und fühlt sich dadurch mit der Welt verbunden – unabhängig von konkreten Raumgrenzen. Das Kommunikationsmittel Telefon spielt im Übrigen auch an anderen Stellen im Roman eine wesentliche Rolle für die Dramaturgie des Narrativs und für die Beziehungskonstellationen der Figuren. Sebastian etwa bricht den regelmäßigen Telefonkontakt zu Carl ab und entzieht sich so seiner Kontrolle und seinem Einfluss, als er in New York versucht sich ein neues Leben aufzubauen. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Carls Raumbewegungen auffällig zahlreich, aber wenig reflektiert auftreten. Auch zu Bewertungen von Räumen bzw. Raumerfahrungen kommt es durch seine Person selten.

Sebastian nimmt neue Raumerfahrungen hingegen sehr bewusst und intensiv wahr. Nachdem die Familie Lukasser nach der Amerika-Tournee des Vaters 1965 nicht wie geplant von Wien nach New York sondern ins kleine Nofels in Vorarlberg zieht, erlebt Sebastian räumlich bedingte Differenzen und Ausgrenzungsmechanismen, die ihn zum Fremden „aus der fernen, verhaßten Hauptstadt“ (Köhlmeier, 2007, 399) abstempeln. „Für meine Mitschüler war ich ‚der Wiener‘“ (Köhlmeier, 2007, 418), bekennt Sebastian. Über diesen Umzug der Familie begibt sich das Narrativ auf die Ebene von räumlich geführten gesellschaftlichen Vorbehalten. Der urbane Raum Wien

wird im ruralen Vorarlberg von der ländlichen Bevölkerung negativ besetzt und verachtet. Die negativen Implikationen der Raumbewegung der Familie von der Hauptstadt in die Provinz werden schon in der ersten Beschreibung angedeutet, in der Sebastian nach einer Begegnung mit gewalttätigen Jugendlichen vor Ort üble Vorahnungen zum Ausdruck bringt.

Ich werde mein Leben nicht mehr so führen können, wie ich es in meinen Träumen geplant hatte. Es wird kein Haus, keine Hütte, kein Loch auf der Welt geben, wo ich mich vor diesem Menschen verstecken kann. Ich werde Dinge tun, die ich nicht tun will. Ich werde in Zwänge geraten, wie ich sie mir heute nicht vorstellen kann. Ich werde alles verlernen. Das Beste vergessen. Das Liebste verlieren. (Köhlmeier, 2007, 401-402)

Von Angst und Panik erfüllt befürchtet Sebastian in diesem neuen Raum das Schlimmste für sich und sein Leben. Auch die darauf folgende explizite Raumbeschreibung weist auf ein mögliches Ende bzw. eine katastrophale Wendung hin:

Nofels ist der Name des Dorfes. Es liegt am Rhein, auf der anderen Seite ist Schweiz. Hier endeten die Straßen. Zum Bahnhof der Stadt Feldkirch mußte man mit dem Bus fahren. Oder eine Stunde zu Fuß gehen. Es gab einen Lebensmittelladen, eine Metzgerei, drei Gasthäuser, Kirche mit Friedhof. – Als ich noch nicht ganz fünfzehn war, zog unsere Familie von Wien nach Vorarlberg. Carl hatte meinem Vater in Rekordzeit einen Job vermittelt – als Musiklehrer am Gymnasium in Feldkirch. Er meinte, damit die endgültige Katastrophe abgewendet zu haben. (Köhlmeier, 2007, 402)

Zunächst entwickelt sich für die Familie doch überraschenderweise alles zum Guten. Sebastian findet sich ein und sein Vater Georg Lukasser geht in seiner Arbeit als Musiklehrer und Chorleiter auf. Ihm gelingt es die Nofeler Bevölkerung für ein breites und globales Spektrum an Musik zu begeistern. „Beatles-Songs gehörten zum Repertoire und – Vorarlberger Volkslieder“ (Köhlmeier, 2007, 410). Die Musik wird zum globalisierenden Element und Georg Lukasser scheut vor experimentellen Herangehensweisen in der Chorarbeit nicht zurück. Doch bald zieht er sich immer weiter aus seinem Umfeld zurück und nach einigen künstlerischen Misserfolgen und neuen Projekten, die nicht positiv aufgenommen wurden, nimmt er sich schließlich das Leben. Der Raum Nofels als Ersatz für den möglichen Neuanfang in den USA wurde zum Schauplatz für eine tragische Wende in der Familiengeschichte und zur letzten Station des mental labilen Künstlervaters. Die Raumbewegung hatte also die denkbar drastischsten Folgen für die Familie, nämlich den Freitod des Vaters.

So wie die Amerika-Tournee von Georg Lukasser und der darauf folgende Umzug der Familie Lukasser nach Nofels durch den übermächtigen Carl Candoris initiiert wurden, sind auch Sebastians Reisen in die USA durch Carls Zuspruch und Unterstützung veranlasst worden. Doch die USA-Aufenthalte von Sebastian verlaufen anders als die von Carl oder Georg. Sebastian entscheidet sich aktiv dafür, in den USA einen Neuanfang zu wagen, Österreich und Deutschland sowie Carls Einfluss auf sein Leben hinter sich zu lassen. Er bricht den Kontakt zu seiner Familie fast vollends ab und genießt die neu gewonnenen Freiheiten. Doch die ersten Tage in New York verlaufen zunächst nicht nach Plan. Es scheint als hätte der Raum, nun da sich Sebastian für einen längeren Aufenthalt entschieden hatte, für ihn an Reiz verloren:

Sechs Jahre später irrte ich durch Manhattan, aber die Stadt erschien mir ohne Abe an meiner Seite nicht mehr als ein gigantisches Symbol meiner eigenen Unbeschwertheit und Zukunftskraft, sondern als ein Riesendampfhammer, unter dem alle Zuversicht flach und öd und gegenwärtig gehauen wurde. Was ich erhofft hatte, nämlich daß mich der Große Apfel mit seinen Verlockungen von den traurigen Gedanken an Margarida und Dagmar und dich, David, ablenken würde, traf nicht ein. (Köhlmeier, 2007, 456)

Drei Beobachtungen hinsichtlich der Räumlichkeitswahrnehmung sind diesem Zitat zu entnehmen. Carls alter Freund Abe, der bei Sebastians erstem New-York-Aufenthalt eine Rolle spielt, fehlt ihm bei seinem zweiten Kontakt mit dieser Stadt. Der Raum wurde also durch die Beziehung zu Abe sozial aufgeladen. Diese Komponente ist nun nicht mehr vorhanden. Zweitens enthüllen die Zeilen die Hoffnungen, die Sebastian in diesen Raumwechsel eingeschrieben hat. Der Ortswechsel und die Distanz hätten ihn von traurigen Gedanken ablenken sollen. Dies ist nun allein nicht möglich. Des Weiteren verweist die Passage mit der Apfel-Verlockungs-Metapher auf die biblische Paradiesgeschichte. Der Raum wird zum Verführungssymbol der Weiblichkeit stilisiert. Auch in folgendem Textteil wird eine Verbindung zwischen Raum und Weiblichkeit hergestellt:

Auch der Hochfrühling mit seinem Schaumbad an Blüten im Central Park vermochte es nicht, mich und die Stadt, die wir uns doch, als Abe unser Brautwerber gewesen war, so sehr geliebt hatten, wieder einander näherzubringen. (Köhlmeier, 2007, 459)

Sebastian personifiziert den Raum New York, transformiert die Stadt in eine Frau, nämlich seine Braut, die er erst wieder kennen lernen muss, und verleiht dem Raum

durch seine Vermenschlichung eine tiefe persönliche Bedeutung. Es ist schließlich auch eine Frau, die ihm den Raum erschließt. Eine afro-amerikanische Frau namens Maybelle wird zu seiner Geliebten, Vertrauten, Muse und Weggefährtin. Sie vermittelt ihm eine Bleibe und motiviert ihn dazu literarisch produktiv zu sein. Der gesamte USA-Raum wird durch diese Begegnung aufgeladen. Als Sebastian Carl über seine Amerika-Jahre und Maybelle erzählt, fragt Carl: „Sie ist die Wächterin in deinem Amerika?“ (Köhlmeier, 2007, 445). Tatsächlich ist die Figur von Maybelle Sebastian schutzenähnlich übergestellt. Ihr unterschiedlicher ethnischer Hintergrund wird dabei immer wieder thematisiert. Maybelle äußert sich schon bei einer ersten Verabredung explizit dazu:

Es sei zur Zeit Mode in Manhattan, daß sich Weiße mit Schwarzen in einem Café treffen, besonders schick sei ein weißer Mann mit einer schwarzen Frau, und am schicksten sei es, wenn die schwarze Frau älter sei als der weiße Mann, sagte sie; so habe man in einem Akt so ziemlich alle Tabus gebrochen, die diese Stadt noch zu bieten habe, und sich gleichzeitig auch noch als moralische Leuchte in Szene gesetzt, was ebenfalls der augenblicklichen Mode entspräche; und sagte im selben Atemzug, daß ich ihr gefalle. Ich sagte, sie gefalle mir auch. (Köhlmeier, 2007, 463)

Durch die Konstellation von Maybelle und Sebastian wird auf die Aufladung von Räumen durch Stereotypen, Vorurteile und Tabus verwiesen – ähnlich wie in der Gegenüberstellung von Wien und Nofels. Der Raum New York ist für Sebastian ganz klar mit Maybelle verbunden, die ihm Anlass und Grundlage für eine höchst ergiebige Schreibphase in dieser Zeit gibt. Nachdem sie gemeinsam für ein Projekt quer durch Europa gereist sind, wird schnell klar, dass ihre Beziehung zeitlich begrenzt sein wird. Kurz danach kommt es zu einem für Maybelle tödlichen Autounfall, bei dem sich auch Sebastian schwer verletzt und während seiner physischen Genesung von Medikamenten und Alkohol abhängig wird.

Ein fast gänzlich abgeschiedener Raum in North Dakota, in der Nähe von Dickinson, wird schließlich sein Raum der Heilung. Schon die erste Einführung dazu im Narrativ steht in völligem Gegensatz zu Sebastians Vorahnungen hinsichtlich seiner Raumerfahrungen in Nofels.

Das Haus stand an einer sanften Anhöhe über den Mäandern des Little Missouri. Als ich es zum erstenmal vor mir sah – das war im späten September 1984 –, war mein erster Gedanke: Hier möchte ich leben. Hier, dachte ich, würde ich gesund werden, an Leib und Geist und Seele und an meinen Erinnerungen. Das tiefbraune, im unteren Teil von der Sonne geschwärzte, an den Dachvorsprüngen

bald laubrote, bald whiskeyfarbene Holz versprach Behaglichkeit, Ruhe und Frieden in einem verschwenderischen Ausmaß, so daß ich für einen Augenblick überwältigt war von der Vision, endlich am Ziel angekommen zu sein – wobei ich bis eine Minute zuvor gar nicht gewußt hatte, daß ich überhaupt auf dem Weg dorthin unterwegs war. (Köhlmeier, 2007, 552)

Tatsächlich wird dieser Raum, der ihm schon in den ersten Minuten des Betretens ein derartig ausgeprägtes positives Gefühl vermittelt, zu einem Genesungsraum. Völlig abgeschieden von menschlicher Gesellschaft findet Sebastian wieder zurück zu innerer Stabilität und Kraft. Er schafft es in dieser provinziellen Einöde sich von den Medikamenten und vom Alkohol zu entwöhnen. Die Raumbewegung von New York in die Provinz North Dakotas wird also als absolut positiv und für seine Weiterentwicklung essentiell dargestellt. Dadurch wird neben dem Wien-Nofels Umzug der Familie, der fast ausschließlich negative Folgen hatte, ein zweites sehr positiv konnotiertes Modell an Raumbewegung dargestellt. Der beinahe menschenfreie Naturraum ermöglicht dem Menschen Heilung in Krisenzeiten, so lautet die vereinfachte Botschaft dieser Passage. Gleichzeitig verweist dieser Abschnitt auf die Determination des Menschen durch seine räumliche Umgebung und auf den globalisierten Gestaltungsspielraum des metamodernen Menschen hinsichtlich seiner Aufenthaltsorte. Der maßgebliche Unterschied in Raumerfahrung und -bewegung zu Carl und auch Georg ist bei Sebastian seine Reflexionsfähigkeit über die Bedeutung und vielschichtige Konstruktion von Räumen, deren Konnotation und Aufladung. Dies ermöglicht ihm sie für sich und seine Entwicklung zu nutzen.

Repräsentativ für die fast nicht vorhandenen oder sehr knappen Beschreibungen der Raumbewegungen in *Abendland* selbst ist folgende Passage, als Sebastian schließlich aus North Dakota abreist, um seine Mutter in Nofels wieder zu treffen.

Ich sagte zu. Rief nicht bei ihr an. Stieg in meinen Jeep, ratterte durch die Prärie nach Bismarck, hüpfte über Minneapolis und Amsterdam nach Zürich, fuhr mit dem Zug nach Feldkirch in Vorarlberg und von dort mit dem Bus in das kleine Dorf Nofels und ging zu Fuß die zwei Kilometer von der Haltestelle zu dem wettergrau geschindelten Bauernhaus, in dem meine Mutter nun allein wohnte. (Köhlmeier, 2007, 244)

Nur einen einzigen Satz benötigt Köhlmeier für die Atlantiküberquerung. Fast spielerisch legt Sebastian tausende Kilometer mit unterschiedlichen Verkehrsmitteln auf seiner Reise aus einer amerikanischen in eine österreichische Provinz zurück. Die Aufenthalte an den

jeweiligen Nicht-Orten werden ausgelassen. Doch der Effekt der literarischen Beschleunigung verdeutlicht einmal mehr Globalisierungsprozesse und deren Auswirkungen auf Raum und Zeit. Nach der Raum-Analyse von *Abendland* wird im folgenden Kapitel der ebenso ausladende und umfangreiche Umgang mit Zeit des Textes Gegenstand sein.

## 2.2. Analyse der Zeit(en) in *Abendland*

Wie der Raum wird auch die Zeit in den Kulturtheorien des 20. Jahrhunderts nicht mehr als einförmige und lineare Erstreckung gedacht. Mit der Vorstellung des leeren Behältnisraumes verliert zugleich die Vorstellung eines Zeitkontinuums, das invariant durch alle geschichtlichen Prozesse hindurchläuft, an prägender Kraft. Stattdessen richtet sich die Aufmerksamkeit auf Modi der Sequenzierung, Periodisierung und Synchronisierung, der Abfolge und Gleichzeitigkeit, durch die, abhängig von den jeweils herrschenden historisch-kulturellen Bedingungen, Weltzusammenhänge allererst erzeugt werden. Menschliche Geschichte vollzieht sich demnach nicht nur *in* der Zeit, sie ist keine bloße Ereigniskette im Takt einer auf ewig festgelegten chronometrischen Ordnung, sondern bringt ein vielfach gegliedertes Zeituniversum mit seinen Übergängen, Abrissen, Sprüngen, Wiederholungen, Dehnungen und Beschleunigungen hervor. In dieser *kulturellen Modellierung von Zeit* wirken Techniken und symbolische Verfahren zusammen, so dass Praxis und Wissen immer neu aufeinander abgestimmt werden müssen. (Koschorke, 2012, 203)

Albrecht Koschorke legte 2012 mit *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie* ein Werk vor, dessen Grundannahmen über das Erzählen als dem Menschen eingeschriebene kulturelle Praxis von Gesellschaften denen von Michael Köhlmeier sehr nahe stehen. Koschorke versteht Narrative als erzählerische Grundmuster, deren Schemen generalisierbar sind und Texten zugrunde liegen. Darauf baut auch sein Ansatz der sozialen Modellierung von (kultureller) Zeit in Narrativen und Texten auf, dessen zeitliche Modi ich in den nächsten Kapiteln einer Prüfung unterziehen möchte.

Drei verschiedene temporale Dimensionen bestimmen Zeit und Zeitlichkeit des Textes. Erstens prägt das Narrativ ein komplexes Spiel mit Anachronien zwischen verschiedenen fiktiven Erzählzeiten, nämlich zwischen den Erzählsituationen im Narrativ und der erzählten Zeit, also den darin erzählten Begebenheiten. Zweitens lassen sich auf der Figurenebene aussagekräftige Schlüsse hinsichtlich der Autonomie des Subjekts im Umgang mit der Zeit ziehen. Vor allem das Spannungsfeld aus Vergangenheit,

Gegenwart und Zukunft wird dafür als strukturstiftendes Modell herangezogen. Die dritte Dimension schließt direkt an das Verhältnis von Subjekt und Zeit an, indem auf der thematischen Ebene des Narrativs eine zuweilen unterschwellige aber all umfassende Diskussion von Altern, Krankheit und Tod aufgeworfen wird. Das Erzählen wird durchgängig als Kampf der Figuren gegen die Zeit inszeniert.

### **2.2.1. Anachronie und Nullpunkt(e)**

In *Abendland* werden über 100 Jahre Zeitgeschichte an verschiedenen Orten Europas, Afrikas, Asiens und der USA über zwei biografische Stränge, von Carl und Sebastian, abgehandelt. Die erzählte Zeit des Romans umfasst verschiedene Sequenzen innerhalb einer Spanne von etwas mehr als 115 Jahren (1885-2002). Die Erzählsituation setzt sich aus einem dialogischen Austausch zwischen Carl Candoris und Sebastian Lukasser zusammen. Carl ist schwerkrank und bittet Sebastian seine Lebensbeichte anzuhören und schließlich aufzuschreiben, bevor er stirbt. Den Erzählanlass stiftet also der Ältere der Protagonisten. Die Beiden verbringen im Frühling 2001 in Carls Haus in Lans in Tirol zwanzig Tage miteinander und erzählen sich gegenseitig von wichtigen Ereignissen und Abschnitten ihres Lebens. Die Periode dieser authentisch gestalteten Erzählsituation der zwanzig gemeinsamen Tage von Sebastian und Carl bezeichne ich als erste fiktive Erzählzeit. Die Abreise von Sebastian aus Lans beendet diese Spanne und markiert damit einen ersten Nullpunkt des Romans. Die zweite fiktive Erzählzeit erstreckt sich über einige Wochen zwischen dieser Abreise von Sebastian aus Lans und dem Tod von Carl am 18. April 2001, der als zweiter Nullpunkt den zeitlichen Verlauf der Erzählung bestimmt und von dem ausgehend Analepsen und Prolepsen gestaltet werden. Das Jahr nach Carls Tod wiederum bildet die dritte fiktive Erzählzeit, die auf den letzten zwei Seiten im Fadeout mit einem Blick in die naheliegende Zukunft endet.

Die Episoden der erzählten Zeit des gesamten 20. Jahrhunderts und darüber hinaus stehen in einem dynamischen Verhältnis zu diesen drei fiktiven Erzählzeiten. Sie bedingen einander in Wechselwirkung. Immer dreht sich das Narrativ um die Achse der zwei Nullpunkte und wechselt somit auch die Blickwinkel des jeweiligen Erzählers Carl oder Sebastian. Dadurch wird ein schleifenförmiges Erzählen evoziert.

Eine Geschichte – sowohl im Sinn von *story* als auch von *history* – ändert sich in allen ihren Teilen, je nachdem, wie sie ausgeht, weil sie nie vollkommen linear, sondern nur schleifenförmig erzählt werden kann: Der Anfang bestimmt über den Ausgang (*causa efficiens*), aber der Ausgang wirkt entgegen der Zeitrichtung auf die Koordinaten des Anfangs zurück (*causa finalis*). (Koschorke, 2012, 228)

Die Schleifenförmigkeit der Repräsentation von Geschichte(n) und die dadurch implizierte Anachronie des Erinnerns und Erzählens sind maßgebliche Eigenschaften der Zeitlichkeit von *Abendland*. Das Erzählen hebt sich insofern vom Prozess des Erinnerns ab, als dass sich Letzteres sowohl unbewusst als auch bewusst gestalten kann. Erzählen hingegen vollzieht sich immer bewusst (Reidel-Schrewe, 1992, 82). Daran anschließend argumentiere ich anhand des Romans für eine Definition von Erzählen als artikulierte Form des Erinnerns, wie dies sich auch in der zeitlichen Ordnung des Textes feststellen lässt:

In seinen Verschiebungen der zeitlichen Abfolge ahmt das Erzählen die Erinnerungsarbeit nach, die nach den ihr eigenen Gesetzen mit der Zeit umspringt, um das Vergangene in die Gegenwart der Existenz einzubeziehen. (Reidel-Schrewe, 1992, 82)

Die anachronische Ordnung der Ereignisse spiegelt den Vergangenheitscharakter von Erinnerung, die sich eben auch selten durch lineare Abläufe charakterisiert, sondern vielmehr gebrochen und auch schleifenförmig in Erscheinung tritt. Eine weitere Verkomplizierung der synchronen wie diachronen Repräsentation von Erinnerung, die sich auch auf der narratologischen zeitlichen Ebene manifestiert, erfolgt durch die Dialogsituation und die Beziehung von Carl und Sebastian zueinander.

In *Partygirl*. wird zwar auch ein achronologischer aber doch rückwärts linearer Erzählablauf verfolgt, allerdings über eine enge Erzählperspektive, die sich sehr stark an der Protagonistin orientiert. In *Abendland* wird innerhalb jedes Kapitels mehrfach zwischen den Erzählzeitebenen gewechselt, wobei kein klares Muster ersichtlich ist, sondern lediglich Tendenzen auszumachen sind. Ein Beispiel für eine derartige Tendenz in der temporalen Ordnung betrifft die Häufigkeit, mit der Kapitel nach verschiedenen Passagen in der erzählten Zeit in einer der drei fiktiven Erzählzeiten, also in Lans 2001 oder Wien 2001/2002, enden. Durch dieses zeitliche Verfahren führen die Erzählstimmen die Leserschaft konsequent in die Gesprächssituation zurück und schaffen eine stärkere Nähe zum Narrativ und schärfen die erfahrene Authentizität des Textes.

Durch das kontinuierliche Ineinanderblenden der Erzählebenen wird das Zusammenspiel von Carls und Sebastians Stimme zu einem „perpetuum mobile“ (Schmidt-Dengler, 2012, 302), das der Leserschaft den Eindruck vermittelt, ZuhörerIn eines privaten Zusammentreffens zweier Familienmitglieder zu sein. Immer wieder wird der Erzählstrom durch fiktive Gesprächssituationen, aus denen sich der Roman speist, aus den darin erzählten Passagen gerissen.

Er [Carl] sagte: „Kann jetzt ich wieder?“  
„Ja“, sagte ich [Sebastian], „jetzt kannst du wieder.“ (Köhlmeier, 2007, 607)

Durch diese Ebenen entsteht eine Art von Parallel-Biografie<sup>34</sup> von Sebastian und Carl, in der zwei Stimmen um Erzählzeit ringen, wobei Carl die Vorrangstellung eingeräumt wird, wie schon im dramaturgischen Arrangement des achronologisch erzählten Romans hervorgeht:

Es entsprach der von Carl bevorzugten Dramaturgie, bei einer Geschichte an ihrem Ende zu beginnen und in der Erzählung nachzuholen, wie er dazu gekommen war. (Köhlmeier, 2007, 616)

Ulrike Längle betont die herausragende Bedeutung der, von Köhlmeier übrigens ganz zum Schluss seiner Arbeit am Roman geschriebenen, Anfangsszene<sup>35</sup> rund um die Begegnung von Carl Candoris und einem Hund, die Carls Dominanz versinnbildlicht.

Carl gibt die Bewegungen vor, der Hund macht sie nach – wie ein magisches Bild für die Erzählersituation des ganzen Romans: Carl erzählt, Sebastian Lukasser ist sein Schreiber. (Längle, 2010, 82)

Die Anachronien und Nullpunkte der temporalen Ordnung orientieren sich an der Erzählsituation des Romans, die von Sebastian und vor allem von Carl getragen wird. Das Verhältnis vom literarischen Subjekt zur Zeit und seinen zeitlichen Gegebenheiten schließt an diese Überlegungen der narratologischen Ordnung an.

## **2.2.2. Das Subjekt und seine Zeit(en)**

---

<sup>34</sup> Die Idee der Parallelbiografie wird nicht nur auf der narratologischen Ebene im Roman ausgetragen, sondern findet ihre thematische Entsprechung schließlich auch in Sebastians erstem Buch *Musicians*, worin er verschiedenen Musikanten paarweise biografiert.

<sup>35</sup> Eine Bestätigung für die zentrale Rolle der Szene findet sich auch ganz am Ende des Romans, im „Fadeout“, in der die Hund-Thematik wieder aufgegriffen wird. Die „ursprüngliche Magie und der Bann, der von dieser Begegnung mit dem blauäugigen Hund in der Kindheit ausgegangen ist“ haben sich aufgelöst und sich – wie Mode – in der Bedeutungslosigkeit verloren (Längle, 2010, 82).

Wie zuvor herausgearbeitet, wird die Zeitlichkeit und Zeiterfahrung im Roman über die literarischen Subjekte gezeichnet und von ihnen bestimmt. Das Personal bündelt Erinnerungen in Gesprächen und verleiht ihnen durch Ordnung, Dauer und Häufung in der Erzählung ihre Bedeutung. Carl und Sebastian entscheiden als autonome Subjekte über die fiktive Erzählzeit und die erzählte Zeit und emanzipieren sich insofern von der Macht der Zeit über den Menschen. Eine spezifische Perspektivierung der Zeit durch die Subjekte wird über das Verfahren des Wiederaufgreifens bestimmter Schlüsselszenen markiert. Die Ankunft Sebastians bei Carl in Lans, die den Auftakt der ersten fiktiven Erzählzeit bildet, ist als Beispiel dafür zu nennen. Mehrmals wird auf diese Episode zurückgegriffen und nach und nach wird sie um Informationen angereichert. Etwa erfährt die Leserschaft erst beim wiederholten Aufgreifen dieser Szene, dass Carl mit David, Sebastians Sohn, zu dem er damals keinen Kontakt pflegte, telefoniert hat, als Sebastian aus dem Taxi stieg (Köhlmeier, 2007, 148f; 158f). Ähnlich verhält es sich mit dem ersten Zusammenbruch und schließlich dem Suizid von Davids Großvater Georg Lukasser. Mehrmals werden diese Szenen aufgegriffen und um die unterschiedlichen Perspektiven der anwesenden und betroffenen Figuren ergänzt. Diese literarische Repräsentation von zeitlicher Perspektivierung über die einzelnen Subjekte auf der narrativen Ebene zeugt vom Streben des Personals nach einer Emanzipation von der Zeitlichkeit. Zumindest bei ihrer Artikulation wird das Geschehene vom Subjekt in eine passende Form gezwungen, nach Belieben aufgegriffen und durch Wiederholung, Rück- und Vorgriffe um Bedeutungsfolien vertieft und ergänzt. Dies scheint ein dringlicher Akt der Figuren, denn die allgegenwärtige Macht der (Lebens-)Zeit bleibt an allen Ecken und Enden präsent. Auch die dramatischste und schwerwiegendste Episode in Carls Leben, sein vermeintlicher Mord, den er in Moskau begangen haben soll, wird auf ihre Zeitlichkeit hin einer Prüfung unterzogen:

„Mehr weiß ich nicht“, beendete Carl seine Erzählung. „Bis heute nicht. Die Unschuld ist weniger eine Frage der Moral eines Lebens als der Dauer eines solchen. Je mehr Jahre sich häufen, desto geringer wird die Wahrscheinlichkeit, die Unschuld zu behalten. Lange genug habe ich geglaubt, ein Mörder zu sein, lange genug, um mich mit diesem Gedanken auszusöhnen – was ja nichts anderes als ein geschwollenes Wort für „sich daran gewöhnen“ ist. (Köhlmeier, 2007, 304)

Das Menschenleben wird also stark durch seinen zeitlichen Verlauf und vor allem durch Zeitdauer geprägt. Verstrichene Zeit wirkt sich auf das Subjekt insofern aus, als dass sie sogar Moralvorstellungen und Schuldgefühle in ihrer drastischsten Form zu beeinflussen vermag. Damit räumt Carl dem zeitlichen Verlauf eine immens starke Bedeutung bei und unterwirft sich der Zeitlichkeit.

Die Thematisierung der Zeitlichkeit findet in *Abendland* durch die Subjekte vor allem über die Dreiteilung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ihre Ausprägung. Die Figuren positionieren sich zur Zeit, indem sie sich einem der drei Einteilungsraster zuordnen bzw. ihre Zufriedenheit und Selbstermächtigung hauptsächlich über die (unterschiedliche) Beschäftigung mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erlangen. Koschorkes Theorie von der Jetztzeit als Umschlagplatz weist auf die vielschichtigen Verbindungen und Tiefen der nur scheinbar klaren Dreiteilung hin.

Nur in einer rein chronometrischen Ordnung stellt die Gegenwart lediglich einen unausgedehnten Punkt auf dem Zeitstrahl von der Vergangenheit in die Zukunft dar. Von der Struktur menschlicher Erfahrung und ihrer semantischen Artikulationsweisen her betrachtet, ist Gegenwart besser als ein Tauschplatz und Verhandlungsort zu beschreiben, angesiedelt (rückwärts gewandt) in der nicht zu schließenden Lücke zwischen vergangener Zukunft und zukünftiger Gegenwart. Mit anderen Worten, nicht einmal die Jetztzeit ist mit sich selber synchron; sie oszilliert, in größeren und kleineren Schwingungen, zwischen zwei Zeitdimensionen. Dieses Schwingen um eine niemals selbstidentische Achse bringt unterschiedliche epistemologische Register ins Spiel, weil die Erfahrung des Jetzt, der gegenwärtigen Wirklichkeit, ihre Struktur aus dem Widerspiel zwischen Erinnerung und Erwartung gewinnt. Die Präsenz ist nicht „rein“, sondern von der Vorausgeltung des Künftigen und der Fortdauer des Vergangenen durchwirkt; sie ist nicht „real“, weil sie in ein zweipoliges Möglichkeitsfeld gestellt ist, in dem unablässig Antizipationen und Aktualisierungen stattfinden – als zwei Grundoperationen der Bestimmbarkeit von Gegenwart. (Koschorke, 2012, 224-225)

Exakt dieses Oszillieren der Gegenwart zwischen den Zeitdimensionen legt die Struktur von *Abendland* durch ihr ständiges, von den Subjekten motiviertes Pendeln zwischen den drei fiktiven Erzählzeiten, die alle einen Gegenwartscharakter pflegen, und der erzählten Zeit, frei. In den drei fiktiven Erzählzeiten werden verschiedene Gegenwartsdimensionen angeboten, die sich hauptsächlich über die Vergangenheit charakterisieren. Durch das alles dominierende erinnernde Erzählen als Modus wird die Jetztzeit gesplittet, fragmentiert und zurückblickend gebildet. Sie wird, mit Koschorkes Worten, zum

Umschlagplatz und widersetzt sich einer synchronen Zeitlichkeit. Doch nicht nur die Gegenwart wird über dieses literarische Verfahren hinterfragt, auch die Faktizität und Fiktionalität der Vergangenheit wird einer eingehenden Prüfung unterworfen:

Infolgedessen ist nicht einmal das unmittelbare Hier und Jetzt ohne eine Vermischung des Faktischen mit dem Fiktiven zu haben. Und zwar in beide Zeitrichtungen: Wenn Individuen oder Gemeinschaften ihrer Zukunft nur als Prospekt, als Projektion und damit letztlich in einer bestimmten Form von Fiktion innenwerden, so ist doch die Vergangenheit demgegenüber nicht einfach die Summe dessen, was faktisch und unverrückbar geworden ist. Denn auch die Vergangenheit wird der Gegenwart fortlaufend assimiliert, sie erhält nicht allein ihre Deutungen, sondern auch einen Teil ihrer Strukturen *ex post* und ist insofern bis zu einem gewissen Grad fiktiv – als Modelliermasse einer retrospektiv zugeschriebenen Signifikanz und als Objekt einer Rekonstruktion, die ihre Kategorien aus der jeweiligen Jetzzeit bezieht und rückwärts anwendet. (Koschorke, 2012, 225)

Carl ist das Paradebeispiel einer Figur, die sich – kurz vor seinem Tod – der Vergangenheit als zu gestaltende Modelliermasse nähert und seine Erinnerungen durch mündliche Artikulation auf die Verschriftlichung vorbereitet. Er wählt sehr bewusst und gezielt aus, und verleiht den Erlebnissen *ex post* seine Deutungen. Er bedient sich seiner retrospektiven Gestaltungsmacht und lotet seine individuellen Möglichkeiten im Umgang mit Zeitlichkeit aus. Sein individuelles Leben wird über größere geschichtliche Zusammenhänge in ein gesellschaftliches Kollektiv gekleidet. Carl illustriert exemplarisch eine Gesellschaft, die sich ihre Gestaltungsmacht immer wieder zu Nutze macht, um die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nach ihren Gunsten und den eigenen Interessen folgend auszulegen.

Vor allem während gesellschaftlicher Umbrüche, die regelmäßig mit Gedächtnisrevolutionen einhergehen, wird diese retrospektive Gestaltungsmacht fühlbar. Wenn sich der Blick nach vorne ändert, wird auch die Rückschau einer Revision unterzogen. Dies geschieht im vollen Bewusstsein der Zeitgenossen. (Koschorke, 2012, 227)

Kein literarisches Leben könnte reicher und näher an erlebten gesellschaftlichen Umbrüchen sein, als das von Carl Candoris, in dem sich das gesamte 20. Jahrhundert spiegelt. Durch diese enge Partizipation an Geschichte wird Carl zum prototypischen Repräsentanten des 20. Jahrhunderts, er verkörpert diese Zeitspanne und seine Zeitlichkeit.

In der textnahen Analyse der einzelnen Figuren finden sich verschiedene Ansätze und Haltungen zur Zeitlichkeit, die als gesellschaftliche und historische Typen gelesen werden können. Sebastian Lukasser verbringt als Kind ein Jahr bei Carl und seiner Frau Margarida und bewertet diese Zeit als überaus positiv und angenehm für ihn: „Die Tage in Innsbruck reihten sich aneinander, aber es wurde keine Vergangenheit daraus, unser Leben war die stetig, ruhig und verlässlich sich dehnende Gegenwart“ (Köhlmeier, 2007, 156). Dieses stetige Gegenwartsbewusstsein scheint für Sebastian einem Idealzustand gleichzukommen, den es anzustreben gilt. Das Moment der Dehnung der Gegenwart lässt sich wieder auf die Qualität des Oszillierens zurückführen, wodurch Gegenwart den Kontakt mit Vergangenheit und Zukunft herstellt und sich weitet. Gegenwart ist für Sebastian das Positivste der drei Einteilungsraster, wohingegen Carl Gegenwart schwer zulassen kann, wie Sebastian zusammenfasst:

Durch die meiste Zeit seines Lebens habe er keine Vorstellung von Gegenwart gehabt, hat er mir einmal erklärt; er habe, im Gegenteil, jede Gelegenheit genutzt, die Tagtäglichkeit als banal zu denunzieren, nämlich um die Gegenwart zu vertreiben, die im Vergleich mit der Zukunft stets schlecht abgeschnitten habe. (Köhlmeier, 2007, 55)

Carl verkörpert in seiner Zukunftsfixiertheit und seinem Fortschrittsglauben den Protypen des modernen Menschen. Ein Leben in der ausschließlichen, unbedingten Gegenwart ist für ihn unvorstellbar, was sich auch in einer Passage wieder findet, in der er die Affäre seiner Frau Margarida mit Daniel analysiert.

Margarida und Daniel aber hatten keine nennenswerte gemeinsame Vergangenheit und keine gemeinsame Zukunft, ihr Leben fand ausschließlich in der Gegenwart statt. Ich kann mir so einen Zustand nicht einmal vorstellen. Wahrscheinlich ist Gegenwart wie eine Droge, die die meisten von uns nur in rasender Flüchtigkeit ertragen. (Köhlmeier, 2007, 687)

Die Unvorstellbarkeit eines gegenwärtigen Lebens, das losgelöst von Vergangenheit und Zukunft stattfindet, liegt außerhalb von Carls Erfahrungshorizont und seinem Vorstellungsvermögen. In seinem Vergleich von Gegenwart mit einer Droge wird deutlich, dass Carl den Auswirkungen von Gegenwart misstraut. Er hält sie für bewusstseinserweiterend, gefährlich, gesteht ihr Suchtpotential zu und schließt für sich aus, sich darauf einzulassen. Dennoch lebt gerade er mit einer Frau, die die lebendige Gegenwart verinnerlicht und ausstrahlt.

Carl plante, Margarida plante nie. [...]. All die Einteilungen und Zusammenfassungen waren ihr eigentlich fremd – ein Jahr, ein Monat, eine Stunde; sie sagte: „Jetzt!“, und sie dachte genauso. Als Antipode und Kontrapunkt: Carl. Tagtäglichkeiten empfand er als beklemmend banal. „Daß ein Augenblick etwas zu bieten hat, ist so wahrscheinlich, wie wenn ein blinder Schütze aus einem Ballon über den Atlantik eine Briefmarke trifft, die auf dem Wasser treibt.“ Dagegen die Vergangenheit: Die Vergangenheit zeigte ihm nicht, was er war, sondern was *er* im Akt des Sicherinners gestaltete. Oder die Zukunft was *er* antizipierte. Die Gegenwart war nur mühsam und dem Denken und Ausdenken hinderlich. Dennoch: Die ungenierte Gegenwärtigkeit seiner Frau, die den Zusammenhängen so brachial und rücksichtslos entgegentrat, entzückte ihn; und war ihm zugleich nicht geheuer. (Köhlmeier, 2007, 706)

Margarida widersetzt sich der zukunftsgläubigen Moderne und ihrer Zeiteinteilung. Sie bildet eine Opposition zu Carls Zeitlichkeit, die bewusst und überlegt in Vergangenheit und Zukunft eingreift und sich intensiv mit allem beschäftigt was außerhalb der Gegenwart liegt. Carl ist als Kind der Moderne zu begreifen, das alles Neue begrüßt. In seinem Zynismus und seiner ironischen Distanz zum Leben sind schließlich auch erste Anzeichen des Postmodernen verankert, die Sebastian, als metamoderne Figur, ablehnt.

Das Subjekt lotet also auf unterschiedliche Weise über die Struktur der dreiteiligen Zeitlichkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft seine Möglichkeiten der Emanzipation über die Zeit aus. Doch das Subjekt – ungeachtet seiner Autonomie – und die Zeit treffen sich unwiderruflich wieder in der inhärenten Zeitlichkeit, Unabwendbarkeit und Irreversibilität des Todes.

### **2.2.3. Erzählen im Kampf gegen die Zeit: Krankheit, Alter und Tod**

Schon auf der ersten Seite des ersten Kapitels löst ein Telefonat zwischen Carl und Sebastian den Kampf gegen die Sterblichkeit und somit die Zeitlichkeit des Menschenlebens aus.

„Ich habe“, sagte er [Carl], „gerade Inventur gemacht, und du bist der einzige Mensch von jenen, die ich geliebt habe, der noch lebt.“  
 Ich [Sebastian] dachte: So teilt er mir mit, daß er bald sterben wird.  
 (Köhlmeier, 2007, 13)

Durch die literarische Figur von Sebastian rückt die ewig-menschliche Auseinandersetzung des Individuums mit dem Tod in den Mittelpunkt der Diskussion:  
 „Nicht der Gedanke, daß mein Freund den Tod kommen sah, hatte mich derart aus der Fassung gebracht, sondern die absurde Empörung, daß er überhaupt sterblich war“

(Köhlmeier, 2007, 337). In globalisierten Zeiten der vielfältigen Möglichkeiten und immer neuer Versuche des Menschen in seine Natur und sein Schicksal einzugreifen bleibt der Tod das dringlichste und drängendste Mittel der unantastbaren Zeitlichkeit, dessen literarische Wirkung auf das Individuum in Folge einer Prüfung unterzogen wird.

Ein rekonvaleszenter Fünfzigjähriger nach einer Prostataoperation und ein achtzigjähriger Mann im Rollstuhl treffen also einander, um kurz vor dem Tod die Lebensgeschichte des Älteren auf eine Verschriftlichung vorzubereiten. Dieses gerahmte Erzählverfahren ist in Köhlmeiers Werk häufig anzutreffen.

Köhlmeier lässt es [...] selten dabei bewenden, lediglich die Geschichte aus der überlegenen Perspektive eines Erzählers wiederzugeben, sondern integriert den Anlass des Erzählens in den Text, ja macht den Erzählanlass oft zum Teil der Geschichte, gelegentlich sogar zu einer eigenen Geschichte. Aus diesem Erzählverfahren entstehen Texte, die im Zeichen des Ursprünglichen stehen, verweisen sie doch auf den Beginn der Literatur selbst: Jemand will eine gute Geschichte erzählen, und er selbst oder ein anderer hält sie fest. (Beilein, 2010, 27)

Dieser Rahmen löst einen Erzähl- und Schreibprozess aus, der vor dem Hintergrund der zeitlichen Bedrohung abläuft. In Carls Haus in Tirol, unweit von Innsbruck, wird also durch das Niederschreiben von Erzählungen und Erinnerungen gegen die unablässige Macht und Dominanz der Zeit gekämpft. Dieser Akt des Erzählens ist als letzte Form der Selbstermächtigung über die endgültige Zeitlichkeit des Todes zu verstehen. Durch das Erzählen und schließlich das Verschriftlichen der Erinnerungen wird im endlichen Leben ein Stück Unendlichkeit gewonnen. Die letzte verfügbare Gegenwärtigkeit wird der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit geopfert, um die Erinnerungen für eine verewigte Zukunft zu sichern.

Die Gesprächssituation als Kampf gegen die Zeit und gegen den Tod zu inszenieren, schafft eine massive Drucksituation im Narrativ und einen intensiven Spannungsbogen. Wie viel Zeit bleibt den beiden noch bis alles gesagt ist? Schafft es Carl durchzuhalten bis er am Ende seiner Erzählungen angelangt ist? Durch den extremen zeitlichen Rahmen des Todes wird jedoch auch eine große Offenheit von beiden Seiten möglich. Die vergangenen Ereignisse werden als eine Art individueller Lebensbeichte repräsentiert. Dies hat wiederum einen hohen Grad an empfundener Authentizität des Erzählten zur Folge. Auch die Tonart des unaufhörlich sich beschleunigenden

körperlichen Verfalls Carls unterstützt die zeitliche Wirkung der Erzählsituation. Detaillierte Schilderungen des Gesundheitszustands geben den kritischen Zustand des Protagonisten Preis. Nur durch Mühe, Disziplin und einen starken Willen schafft es Carl sich gegen seine Krankheit und seine Altersschwäche aufzubäumen und seine Erzählungen zu Ende zu bringen.

Gegen Ende seiner Erzählung hatte er Mühe zu sprechen. Die Wirkungskurve des Morphiums, so erklärte mir Robert Lenobel, müsse ich mir als eine entlang eines Viertelkreises nach unten weisende Linie vorstellen; das heiße, die Wirkung nehme nicht geradlinig ab, sondern stürze ihrem Ende entgegen. Die Schmerzen stellten sich nicht allmählich ein, sie überfielen den Patienten. (Köhlmeier, 2007, 702)

Immer wieder wird auf die medikamentöse Behandlung verwiesen und die Notwendigkeit der Morphiumpflaster, die eine gewisse Schmerzlinderung gewähren. Allerdings geht dies zumeist auf Kosten seiner geistigen Klarheit und Erzählfähigkeit. Schließlich reichen auch die Pflaster nicht mehr aus, um den körperlichen Verfall zu beschönigen. Alles wendet sich auf ein Ende hin.

[...] aber auch keine Kraft war mehr übrig für den Kampf, der den Zweifel verdrängte; alles lief auf Kapitulation hinaus; und der Stolz der Wissenschaft, das Gerüst dieser Persönlichkeit, wurde im Endstadium dieser Person nur mehr als Sturheit registriert, als röhrendes, kurioses, kleinhäuslerisches Sichgrämen, es könnte jemand oder etwas eine Perle aus der Krone seiner agnostischen Integrität brechen. So klaffen Person und Persönlichkeit am Ende auseinander; die eine wird konkret wie ein Klumpen Lehm, die andere verflüchtigt sich zur reinen Idee, steigt auf zur Sonne, leichter als Helium. (Köhlmeier, 2007, 702-703)

Einzig der körperliche Verfall, also der zeitlich unabwendbare Tod, ist imstande Carls Persönlichkeit von seiner Person zu spalten. Die beeindruckende Kraft seines Charakters und seine fast asketisch anmutende Disziplin kapitulieren vor der Zeit. Sebastian nimmt von den äußeren Veränderungen befremdet Notiz.

Er trug ein Gebiß, was für mich neu war, kalkig, matt, zu groß, die Lippen schlossen sich nur mit Mutwillen darüber. Um Entzündungen vorzubeugen, erzählte er mir später, seien ihm vor einem Jahr alle Zähne gezogen worden. Ein lebenslang vertrauter Ausdruck war seinem Gesicht genommen, und etwas Hämisches hatte sich eingeschlichen – oder war geweckt worden; wenn er lachte, verschwand es; es gab keine Übergänge, keine Abstufungen, kein Nachklingen. (Köhlmeier, 2007, 160)

Die Zähne, deren symbolische Bedeutung auf Macht, Kommunikationsfähigkeit und Abhängigkeitsverhältnisse referieren, stechen Sebastian beim Anblick Carls zuallererst

ins Auge. Die fehlende Nuancierung in der Ausdrucks- und Kommunikationsfähigkeit von Carl durch das neue falsche Gebiss wird lamentiert. Doch nicht nur der greise Carl kämpft gegen die zeitlichen Auswirkungen auf seinen Körper und dessen Funktionsfähigkeit. Sebastian hat nach einer Prostata-Operation Schwierigkeiten mit seiner Kontinenz.

Als ich meinen Befund erhalten hatte, hatte ich mir eine Hitliste meiner Sorgen zurechtgelegt: 1. Das Leben. 2. Die Potenz. 3. Die Kontinenz. Nummer 3 beschäftigte mich im Augenblick am meisten. Auf dem kurzen Weg vom Wohnzimmer über den Gang ins Badezimmer hatte ich meine Einlage durchnäßt, sie hing schwer in meiner Unterhose. Im Sitzen und Liegen konnte ich das Wasser halten, und in der Nacht brauchte ich gar keine Einlage. Aber wenn ich stand, noch schlimmer, wenn ich ging, da konnte ich die Beckenmuskeln zusammenziehen, so fest es mir nur möglich war, das Wasser rann trotzdem in einem Faden aus mir heraus. Ich preßte den Rest vom Harn ins Klo. Ein Strahl wie ein Neunjähriger, da sind wir Operierten im Vorteil. Ich wusch mich, warf meine nasse Einlage in den Abfalleimer und nahm mir eine von Carl, riß den Papierstreifen ab und klebte sie an meine Unterhose. (Köhlmeier, 2007, 85-86)

Die detaillierte und tabulose Schilderung der Verwendung von Binden erschüttert die Maskulinität Sebastians und legt gleichzeitig einen offenen Blick auf männliches Altern und Krankheit frei. Zwei alternde Männer, die mit der Verwundbarkeit und Schwäche ihrer Körperlichkeit konfrontiert werden, stehen im Mittelpunkt des Geschehens.

Zwei Entertainer am Ende ihrer Doppelconférence. Ein uralter und einer in den besten Jahren. Der eine im Rollstuhl, der andere mit Kontinenz- und Potenzproblemen. (Köhlmeier, 2007, 59)

Doch während Carl sich auf das baldige Ende seines Lebens vorbereitet, befindet sich Sebastian auf den ersten Schritten seiner Genesung und seiner Rückkehr in ein Leben fernab von Kontinenz- und Potenzproblemen. Carls Schwäche und Verwundbarkeit nehmen zu, während Sebastians Stärke und Gesundheit zurückkehren. Immer wieder werden die körperlichen Beschwerden der beiden jedoch miteinander aufgewogen:

„Meine nasse Hose gegen seinen Rollstuhl“ (Köhlmeier, 2007, 161). Bei einem gemeinsamen Spaziergang kommt es zu einem letzten körperlich ausgetragenen Machtkampf der zwei Männer. Carl besteht auf einem gemeinsamen Ausflug, Sebastian soll ihn im Rollstuhl schieben, wozu dieser sich jedoch körperlich noch nicht in der Lage fühlt. Die Situation eskaliert, als es um die Wahl des Platzes geht, an dem das kommende Gespräch stattfinden soll.

„Sprich nicht mit mir wie mit einem Schwachsinnigen!“ Er klammerte sich an den Lehnen fest und richtete sich auf. „Warum sind wir nicht sitzen geblieben, wo wir waren? Dort war es doch schön! Es hat angenehm nach Fichtenrinde gerochen. Ich kann es mir nicht leisten, auf solche Sinneseindrücke zu verzichten. Was gab es an diesem Platz auszusetzen? Du hältst es nicht lange an einem Ort aus, das ist *dein* Problem, Sebastian. Wohin schiebst du mich? Ich will nicht nach Hause! Fahr mich jetzt ja nicht nach Hause! Ich will zum See hinunter, hörst du! Wo fährst du mich hin?“ (Köhlmeier, 2007, 656-657)

Während der Körper des Greises zusehends an Kraft verliert, kämpft Carl mit aller Gewalt gegen den drohenden geistigen Verfall durch die Einnahme großer Mengen an Schmerzmittel und verbittet sich jegliches Mitleid ob seiner physischen Eingeschränktheit. Konfrontiert mit der eigenen räumlichen Immobilität im Rollstuhl, die durch sein fortgeschrittenes Alter, also eine zeitliche Komponente hervorgerufen wird, versucht Carl in dieser Szene nicht nur seine Entscheidungskraft unter Beweis zu stellen, sondern gleichzeitig auch Sebastian die Intentionen seiner gesteigerten Mobilität vor Augen zu rücken. Raum wird hier sowohl konkret an Ort und Stelle diskutiert, als auch als umfassendes Konzept für Sebastians Lebensentwurf benutzt. Carl insistiert auf seine Entscheidungsgewalt und lehnt sich gegen Sebastians vermeintliche Bevormundung auf. Ohne Rücksicht auf Sebastians Zustand sieht er es als sein Recht an, in den letzten Tagen und Wochen seines Lebens nach seinem Gutdünken zu handeln. Er nutzt die Macht seines Alters und seiner zeitlichen Enge zu seinem Vorteil und setzt sich schließlich auch durch. Nach dem Ausflug sind beide am Ende ihrer körperlichen Kräfte. Doch Carl verbucht einen weiteren persönlichen Erfolg in seiner Auflehnung gegen den Tod und den damit einhergehenden drohenden Machtverlust über seine Umwelt und die Temporalität.

Durch diese dringliche Auseinandersetzung mit Krankheit und Tod im Zeichen der Zeitlichkeit auf der Ebene der narratologischen Rahmenordnung und seiner thematischen Diskussion durch die Protagonisten fügt Köhlmeier dem Roman eine wichtige Dimension in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Leben bei. Durch die zeitliche Organisation des Textes rund um den Tod des Protagonisten wird die drastischst mögliche temporale Ordnung hergestellt, die ein hohes Maß an Authentizität und Lebensnähe der Fiktion herstellt. Auf der individuellen Ebene sind es also vor allem die Themen der Liebe, der Krankheit und des Todes, die das Leben der Figuren

dominieren. Auf einer übergeordneten Ebene wissenschaftlicher Reflexionen, die sich mit der individuellen Ebene immer wieder kreuzen, bearbeitet Köhlmeier ein ähnliches breites Spektrum, in dem Musik, Religion, Wissenschaft und Literatur des 20. Jahrhunderts im Zeichen der Zeitlichkeit abgehandelt werden.

### **2.3. Charakteristika der globalisierten ZeitRäume in *Abendland*: Flucht in Erinnerung**

Die globalisierten ZeitRäume charakterisieren sich durch vier Aspekte, die sich unter dem Schlagwort „erzählerische Flucht in Erinnerung“ subsummieren lassen. Als mündliche Qualität des erzählerischen Verfahrens lässt sich das erste Merkmal bezeichnen. Diese „Unmittelbarkeit des mündlichen Erzählens“ (Beilein, 2010, 29) wird durch die schon beschriebene Erzählsituation zwischen Carl und Sebastian hergestellt und stand für Köhlmeier – im Gegensatz zu anderen Fragen – schon zu Beginn seiner Arbeit am Roman fest.

Ich wusste am Anfang nicht, worauf das alles hinausläuft. Es war ein tändelnder Beginn. Zwei, drei, vier Geschichten, die im Roman erzählt werden, waren irgendwann als in sich geschlossene Erzählungen da. Aus ihrer Verknüpfung hat sich so etwas wie ein Roman-Boden ergeben. Mir schwebte die Dramaturgie eines Abends mit Freunden vor, die Dramaturgie einer lebendigen Erzählung, die sich aus verschiedenen Quellen speist. Man sitzt zusammen, einer beginnt eine Geschichte zu erzählen, an einem gewissen Punkt unterbricht ihn ein anderer, weil ihm etwas Wichtiges dazu einfällt, ein Dritter springt zu einem ganz anderen Thema, der Erste setzt seine Erzählung fort und so weiter... Am Ende sind viele Geschichten erzählt worden, aber in Wahrheit doch nur eine, nämlich die Geschichte dieser Freunde und ihres gemeinsamen Abends. (Maar, 2007)

Aus diesen Dialogen heraus werden unzählige ZeitRäume (z.B. Nürnberg 1945, London 1938 etc.) in den ZeitRaum Lans 2001 hereingeholt, wenn Carl Sebastian über die entscheidendsten Stationen seines Lebens berichtet. Die Zeiträume verdichten und globalisieren sich in diesem Haus in Lans durch erzähltes Erinnern. Es erfolgt eine zeiträumliche Engführung über das mündliche Erzählen. „*Abendland* ist deshalb ein Roman des Übergangs, der mit der Figur von Carl Jacob Candoris – und mit deren Tod – das Potenzial mündlichen Erzählens auslotet“ (Thaler, 2010, 51). Diese Mündlichkeit in Hinblick auf die betont historische Ausrichtung des Romans, insbesondere die Passagen, in denen Sebastian Tonbandaufzeichnungen von Carl transkribiert, erinnern unweigerlich

an die wissenschaftliche Disziplin und Methode der *oral history*<sup>36</sup>, deren Möglichkeiten ebenso geprüft werden wie die des mündlichen Erzählens generell<sup>37</sup>.

Oral history is a field of study and a method of gathering, preserving and interpreting the voices and memories of people, communities, and participants in past events. Oral history is both the oldest type of historical inquiry, predating the written word, and one of the most modern, initiated with tape recorders in the 1940s and now using 21st-century digital technologies. (Association, 2013)

Die Grenzen zwischen Leben, Literatur und Historie bzw. Historiografie werden aufgehoben. Carl ist in seiner Rolle als Erzähler gleichzeitig Zeitzeuge, Repräsentant seines Milieus und seiner Generation sowie Patenonkel von Sebastian, der wiederum verschiedene Rollen als Interviewer, Geschichtswissenschaftler, Journalist, Schriftsteller und nicht zuletzt Patensohn und langjähriger Vertrauter von Carl einnimmt.

Es ist die ursprünglichste aller menschlichen Begegnungsformen, die die Grundlage der globalisierten Zeiträume bildet. Zwei Personen treffen sich zu einer bestimmten Zeit an einem konkreten Ort und sprechen miteinander. In Folge soll das mündlich Vermittelte niedergeschrieben werden. Dieser Rahmen bietet die größtmögliche Offenheit und Tiefe für den transportierten Inhalt. Kein neues Medium könnte ähnliche Bedingungen liefern wie die unmittelbare zeiträumliche Übereinkunft zweier Menschen. Diese Interpretation basiert auf Köhlmeiers poetologischem Programm des Erzählens als ein dem Menschen eingeschriebenes Grundbedürfnis.

Nicht wenige der Köhlmeierschen Figuren führen auf verschiedene Arten vor, wie zentral das Geschichtenerzählen für den menschlichen Lebensvollzug ist – und daß es nie eine getreue Wiedergabe von Erlebnissen geben kann, sondern stets „nur“ je bedeutsame Eindrücke und Erinnerungsbilder davon. Köhlmeiers Erzähler, die sich auf verschiedenen diegetischen Ebenen oftmals auch fabulierend mit dem Erzählen selbst befassen, stellen aus einer Beobachtung zweiter Ordnung immer auch die Frage, welchen Sinn das Erzählen denn habe, und sie legitimieren die Narration metanarrativ, und diese miterzählte metanarrative Perspektive beinhaltet bei Köhlmeier stets eine anthropologische Aussagekomponente: der Mensch erzählt, weil er nicht anders kann, weil er Geschichten braucht, um die Welt und vor allem sich selbst entstehen zu lassen ... (Höfler, 2001, 68-69)

---

<sup>36</sup> Vgl. Ritchie, 1995.

<sup>37</sup> „Köhlmeiers Geschichte des Abendlands beschränkt sich auf den unmittelbaren Erfahrungshorizont der Oral History diesseits des *floating gap*: auf die rezente Vergangenheit des kommunikativen Gedächtnisses von drei Generationen“ (Beilein, 2010, 29).

Diese metanarrative Legitimation des Erzählens und Überlegungen zum Geschichtenerzählen als solches haben ihren Ursprung in Köhlmeiers Vorstellungen von Erzählen als Lebenspraxis und beziehen sich

[...] auf das traditionsbildende Erzählen, wie es im Kreise der Familie gepflegt wurde, auf das gemeinschaftsbildende Erzählen, das seinen Sitz in der geselligen Unterhaltung hat, auf das identitätsbildende Erzählen nicht zuletzt, in dem der einzelne seines Lebens inne wird: „das Bedürfnis, zu erzählen und erzählt zu bekommen“, so Köhlmeier, „kann nicht gebrochen werden, es ist ein Grundbedürfnis des Menschen, weil es Arbeit am Selbstbildnis ist“ (Vellusig, 2001, 25-26)

Die globalisierten Zeiträume sind also tief von einer fundamentalen Mündlichkeit durchwirkt, die auf dem Aufeinandertreffen zweier Individuen an einem konkreten Ort zu einer bestimmten Zeit aufbaut. Der immer wieder thematisierte Schritt von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit setzt bei den Überlegungen zum Erzählen an und vertieft sie.

Und dabei haben wir es nicht mit einer naiven Weiterführung des Erzählens im Medium der Schrift, sondern mit einem reflexiven Bezug auf dessen interaktive Wirklichkeit zu tun. Reflexiv ist dieser Bezug insofern, als in ihm die Selbstverständlichkeiten des mündlichen Erzählens zum Gegenstand eigener Gestaltungsbemühungen werden. (Vellusig, 2001, 39)

Die „Gestaltungsbemühungen“ (Vellusig, 2001, 39), die „retrospektive Gestaltungsmacht“ (Koschorke, 2012, 227) und die „Arbeit am Selbstbildnis“ (Vellusig, 2001, 25-26), wie Köhlmeier den Prozess selbst bezeichnet, zielen auf das – neben der Mündlichkeit – zweite Charakteristikum der globalisierten ZeitRäume in *Abendland* ab: der Narrativität und Dramaturgie des Lebens.

Die Möglichkeiten der dramaturgischen Inszenierung eines erzählten Menschenlebens und die literarischen Verwirklichungsformen bzw. die Aufgabe des Schriftstellers in diesem Prozess bilden das zweite Charakteristikum der globalisierten ZeitRäume. Die Fragen nach den Aufgaben von Literatur und Erzählen in ihren Möglichkeiten ein Leben dramaturgisch zu inszenieren und narrativ abzubilden, schlagen dabei einen Bogen zur narratologischen und thematisch-motivischen Zeitlichkeit des Romans und ihrer Komplementarität. Das Erzählen hat für den *homo narrans* (Koschorke, 2012, 9-12) neben der Funktion des Zeitvertreibs und der Angstbezwigung eine fundamentale Aufgabe im menschlichen Streben nach Gesamtzusammenhängen.

Eine andere, mit dem Motiv der Angstbezwinger verschwisterte anthropologische Erklärung, geht dahin, dass Menschen durch Geschichten-Erzählen ihre Lebenswirklichkeit in einen für sie begreiflichen Gesamtzusammenhang einzubetten versuchen, weil sie es nicht erträgen, bloßen Zufällen oder Gesetzmäßigkeiten ohne tieferen Bezug auf ihr Dasein ausgeliefert zu sein. (Das moderne Stichwort dafür heißt: Kontingenzbewältigung.) (Koschorke, 2012, 11)

Aus diesem Bedürfnis heraus, noch verstärkt durch die Todesnähe, entsteht das Verlangen in Carl, sein Leben in seiner Narrativität zu begreifen, ihm Form und Bedeutung zu stiften. „Vielleicht hat ja alles seine Dramaturgie, nur durchschau ich sie nicht immer. Das wird deine Aufgabe sein. Darum habe ich mir einen Dichter gerufen.“ (Köhlmeier, 2007, 173). Diesem Wunsch nach einer erklärbaren Dramaturgie soll durch die Beihilfe des Literaten entsprochen werden. Sebastian reagiert ambivalent auf diese Bitte.

Sein Leben soll ich erzählen? Nicht mehr und nicht weniger? Ja. Aber das ist nur ein Teil der Inszenierung. Am Ende seines langen Lebens will er dem langen Leben den lebenslang vermißten Sinn geben, indem er es zu einer großen Symphonie verkomponiert, besser: zu einer Oper – aufzuführen über mehrere Wochen in der Villa Candoris in Lans. (Köhlmeier, 2007, 312)

Er verdächtigt Carl, ihn nur als Strohmann für eine sinnstiftende letzte Rückschau zu missbrauchen, deren Eckpfeiler er schon längst arrangiert hat. Immer wieder misstraut er der Intention Carls, ihn tatsächlich als Schriftsteller hinzugezogen zu haben und nicht doch nur in die Zuseher und –hörerrolle gedrängt worden zu sein.

Manche Geschichten wollte Carl in eine präzise kalkulierte Choreographie gebettet sehen. Schon zu Anfang meines Besuches hatte ich vermutet – und es auch in C.J.C.1 niedergeschrieben –, daß er nicht einfach sein Leben vor mir nacherzählen, sondern daß er es inszenieren wollte, daß er sich vorher genau überlegt hatte, in welche Themenkreise er es aufteilen und auch welche Schauplätze als szenischen Hintergrund zu welchen Geschichten er auswählen wollte. (Köhlmeier, 2007, 312)

Stoff und ZeitRäume hat Carl also schon vorab ausgewählt. Durch Sebastians literarischen Zugang sollen sie verbunden werden. Dieses Abwägen der Aufgabenteilung und das zweifache Erzählen im Dialog bietet ein gutes Versteck für die Autorinstanz, die sehr weit hinter den Text zurücktritt.

Im Roman konkurrieren also zwei intradiegetische Erzählerstimmen unterschiedlicher Ordnung, die von [Carl] Candoris und die von [Sebastian] Lukasser; hinter beiden Stimmen aber steht die Instanz des Autors, der letztlich in

der Funktion des narrativen Arrangeurs und Subjektkonstrukteurs für die Selektion, Komposition und implizite Wertung der narrativen Elemente und Darbietungsweisen des Romans verantwortlich zeichnet. (Albrecht, 2009, 6)

Unterstützt wird die versteckte Autorinstanz zusätzlich durch Sebastians Beruf des Schriftstellers. Carl hofft auf die Hilfe des Autors Sebastian, die dramaturgische Gestaltung seines Lebens zu erfassen und zu durchschauen. In diesem Bestreben treffen Leben und Literatur, Fakt und Fiktion, Wirklichkeit und Kunst aufeinander und die Suche nach ihren gemeinsamen Gestaltungsformen beginnt. An der Schnittstelle von Leben und Literatur werden die globalisierten ZeitRäume angesiedelt. Die enge Verwobenheit lebensrealer Inspirationsquellen und schriftstellerischer Tätigkeiten ist auch Thema der folgenden Passage, als Sebastian über Sinneinschreibung in Vergangenes sinniert:

Ich habe vor nicht langer Zeit für Ö1 (das ist unser Kultursender) einen kleinen Essay über die Erschaffung von Sinn und Vergangenheit geschrieben; Carls Art zu erzählen hat mich dazu angeregt. Nicht die Begebenheit, gleichgültig, ob schwerwiegender oder nebensächlich, schrieb ich darin, entscheide über Tiefe und Weite des Raumes in der Vergangenheit, der erzählend mit Sinn erfüllt wird, sondern die Frage, wie viele andere Begebenheiten, also: wieviel Welt diese eine Begebenheit unter ihr Diktat zwinge. Die Kreuzigung Christi als Faktum sei zu ihrer Zeit nichts Außergewöhnliches gewesen, erst die Evangelisten hätten dieses Ereignis erhöht und gleich zum Außergewöhnlichsten überhaupt erkoren, indem sie in ihren Erzählungen die ganze Welt daraufhin ausrichteten. (Köhlmeier, 2007, 183)

ZeitRäume werden also zwangsläufig durch ihr narratives Wiederaufgreifen mit Bedeutung gefüllt und erst die Häufigkeit ihrer Kreuzungen bestimmt über die Nachträglichkeit ihrer Wirkung. Zu erzählen und zu verschriftlichen ist eine Methode, die Basis für möglichst viele andere Begebenheiten und ZeitRäume zu schaffen, die davon beeinflusst werden. Die rückwirkende Möglichkeit, in erlebte ZeitRäume einzugreifen und sie auszugestalten, stößt im Text jedoch mehrfach an ihre Grenzen. Das erste von zwei Beispielen dafür betrifft das stark ausstrahlende Erleben des Suizids von Georg Lukasser, dem Vater von Sebastian: „[D]iese Tragödie lässt sich in keine Dramaturgie zwängen. Ich kann das nicht. Sie sträubt sich gegen einen Zusammenhang. Sie widersetzt sich gar der Chronologie“ (Köhlmeier, 2007, 589). So definiert Sebastian das Ausmaß dieser Familientragödie, indem er diesem Ereignis und gleichzeitig sich und auch Carl den Gesamtzusammenhang verweigert. Auf der Formebene macht sich die Exponiertheit des Suizids durch dessen Schilderung in einem eigenen eingeschobenen Interlude

(Köhlmeier, 2007, 589-598) bemerkbar. Die literarische Form kapituliert vor der Lebenstragödie – der behandelte ZeitRaum verlangt nach einem eigenen, gesonderten textlichen Raum. Das zweite Moment, in dem die dramaturgische Ausgestaltung menschlicher ZeitRäume an ihre Grenzen stößt, ist an Religion gebunden und betrifft die Beziehung von Carl Candoris und der Heiligen Edith Stein.

Mit tadelloser Geschliffenheit übte er [Carl] sich in der Rolle des Verwalters seiner eigenen Vergangenheit, feilte an einer Dramaturgie seines Lebens, einer Existenz ohne jedes Dogma; diese Frau jedoch zerriß die Ordnung, zu der er sein Leben rückblickend zusammenfügen wollte; als wären Begriffe wie Glück, Zufriedenheit, Sinn, Freude, Heil, Weisheit, Wonne bloß Teil einer modularen Arithmetik, die keinen Lebenswind verträgt. (Köhlmeier, 2007, 108)

Edith Stein verkörpert das dramaturgisch Uneinordbare, das sich jeder Kontingenz widersetzt und Carls geschliffene Lebensform und ihre – darstellung bedroht. Edith Stein, ihre Religion, ihre Weltanschauungen stehen denen von Carl diametral gegenüber. Dennoch empfindet der rationale, aufgeklärte Gelehrte eine tiefe Faszination für und Achtung vor dieser spirituellen Frau. Edith Stein verkörpert also Religion und Glauben, Carl Candoris die rationale Wissenschaft, Sebastian Lukasser die Literatur und Georg Lukasser die Musik. In unterschiedlichen ZeitRäumen treffen diese Bereiche des menschlichen Lebens durch ihre figürlichen Entsprechungen auf einander. Sie fordern einander heraus, indem ihre Bedeutung für das menschliche Leben verhandelt wird.

Auf beinahe allen Ebenen und in allen Figuren spielt dabei die Musik eine Rolle. Über die Musik erleben die ProtagonistInnen Glück und Befriedigung. Über die Musik lernen Carl und Georg Lukasser einander kennen. Über die Musik gelangt Sebastian zu seiner ersten literarischen Veröffentlichung. Musik globalisiert die ZeitRäume. Georg Lukasser, der Sohn eines Schrammelmusikanten, entwickelt, durch den amerikanischen Jazz inspiriert, einen genialen, facettenhaften Zugang zu dieser Musikform und erlangt über die Grenzen Österreichs hinaus bis in die USA einen hohen Bekanntheitsgrad in Fachkreisen. Dessen Sohn Sebastian publiziert schließlich sein erstes Buch über verschiedenen Paarbiographien von Musikern unterschiedlicher Herkünfte und unterschiedlicher Genres. „Die Serie sollte Musicians heißen (eine nicht befriedigende Übersetzung des deutschen *Musikanten*); als Untertitel schlugen Sarah Jane und Fabian vor: *Porträts of the Artists as Citizens of the World*“ (Köhlmeier, 2007, 511). Dieses Motiv der Paarbiografie zieht sich durch den gesamten Roman. *Abendland* ist eine

Paarbiografie von und über Carl und Sebastian. Sebastian schreibt musikalische Paarbiografien. Diese Arbeit wird wiederum von seiner Vertrauten und Geliebten Maybelle unterstützt, wodurch auch die schriftstellerische Tätigkeit einen Paarcharakter erhält. Das kreative Hantieren mit Fakt und Fiktion beim Verfassen dieser Paarbiografien bereitet Sebastian großes Vergnügen.

Die Recherche war aufregend. Finden und Erfinden trieben ihr Spiel miteinander wie in einem Vexierbild. Es fiel mir nicht ein, mich auf ein seriöses Studium eines Themas oder der Personen, über die ich schreiben wollte, einzulassen – nein, ich vertraute auf den Zufall als meinen Freund; was mir zuflog, nahm ich als ein Geschenk und als den Auftrag, es auch zu verwenden. (Köhlmeier, 2007, 503)

Verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten und -formen von teilfiktionalen Biografien werden durchgespielt. Sebastian bildet dafür Paare wie Django Reinhardt und Jimi Hendrix, Franz Gruber und Lewis Allen, Hank Williams und die Schrammelbrüder etc. Der Entstehungsprozess dieser Texte wird durch einen Einblick in seine Notizbücher nachvollziehbar: „*Duke Ellington und Johann Strauß – wie Volksmusik vergöttlicht wird.... ein Zusammentreffen der beiden? J.St. in Amerika, der junge Duke ... geht sich das aus?*“ (Köhlmeier, 2007, 510). Sebastian experimentiert dabei mit Raum und Zeit und sucht nach authentischen Zeiträumen der fiktiven Begegnung für die einzelnen Paare. Der erste literarische Durchbruch, den dieses Buch auslöst, erklärt sich wiederum durch Sebastians eigene Entwicklung, die über seinen Umzug nach New York und die damit verbundene Loslösung von seiner Familie zeiträumlich bestimmt ist. Erst durch den Wegzug aus Österreich und sein Aufenthalt in den USA schafft Sebastian es seine Stoffe zu finden und literarisch produktiv zu werden. Wenn Sebastians literarische Vorgehensweise in der Gestaltung der Paarbiografien im Text offenbart wird, meine ich auch das Gestaltungsprinzip von Köhlmeiers Roman selbst zu erkennen: Sebastian mischt Fakt und Fiktion, sucht nach authentischen Zeiträumen und gestaltet somit literarische Geschichte. Ebenso könnte man Köhlmeiers Handhabe der Geschichte des 20. Jahrhunderts in *Abendland* beschreiben, wenn er historische Persönlichkeiten neben literarische Figuren stellt.

Das dritte Charakteristikum der globalisierten Zeiträume lässt sich über diese und ähnliche Figurenentwicklungen herleiten und ist abermals an den beiden Erzählstimmen von Carl und Sebastian ablesbar. Die beiden Protagonisten grenzen sich in ihren

Entwicklungsverläufen stark voneinander ab. Sebastians Persönlichkeit scheint sich – begünstigt durch seine Raumwechsel – stark weiter zu entwickeln, während Carls Figur wenig Veränderungen oder Entwicklungen aufzeigt. Dieser Eindruck verstärkt sich auch durch die mangelnden Einblicke, die der Roman in sein Innenleben gewährt:

„Vergleichsweise wenig erfahren wir aber gerade darüber, was Menschen sonst so menschlich macht: Candoris Liebesleben bleibt mehr oder weniger opak“ (Schmidt-Dengler, 2012, 303). An einigen wenigen Stellen zeigt sich jedoch Carls Glauben an die starke zeiträumliche Prägung des Menschenlebens und seiner gesamten Entwicklung.

Ob ich ein Verbrechen begehe oder nicht, hängt selbstverständlich von mir ab, das will ich um Himmels willen nicht bestreiten, aber es hängt *nicht nur* von mir ab. So viele Gelegenheiten hat ein Mensch im Laufe seines Lebens, ein Verbrechen zu begehen! Wie lange dauert dieses Leben? Je länger es dauert, desto öfter, statistisch gesehen, gerät er in Zusammenhänge, die ihm ein Verbrechen nahelegen. Zu welcher Zeit findet dieses Leben statt? An welchem Ort? Ein Mann, der im vierzehnten Jahrhundert in der Nähe von Paris lebt und siebzig Jahre alt wird, hat gute Chancen, ein Verbrechen zu begehen, eine Menge Faktoren kommen zusammen, die ein Verbrechen begünstigen – außer er ist ein halber Heiliger oder hat einfach Glück. (Köhlmeier, 2007, 691)

Zeitpunkt, Zeitdauer und Raum des Lebens werden hier als Variablen für dessen Verlauf herangezogen. Mit dem drastischen Beispiel eines möglichen Verbrechens verweist Carl auf die Bedeutung von ZeitRäumen für das Subjekt. Interessanterweise gesteht Carl einer halben Heiligkeit und dem Zufall am Ende des Zitats Ausnahmepotential innerhalb seiner These zu. Während sich bei Carl nun aber keine bedeutenden Entwicklungsschritte in seinem Verhalten ausmachen lassen, zeigen sich deutliche Veränderungen in Sebastians Charakter, was in der Wissenschaft und im Feuilleton häufig zu dem Schluss geführt hat, es handle sich bei *Abendland* um einen „Entwicklungsroman“ (Schmidt-Dengler, 2012, 304; von Lovenberg, 2007). An die Oberfläche dringt der größte Entwicklungsschritt während seines zweiten längeren USA-Aufenthalts. Erst als Sebastian sich für einige Jahre vom Übervater Carl lossagt, gelingt ihm der Absprung: „In Amerika verliebt er sich in eine ältere Frau und hat erste Erfolge als Autor [...]“ (von Lovenberg, 2007). Sebastian versetzt sich bewusst in einen anderen ZeitRaum – von Österreich in die USA, reflektiert diesen Umstand intensiv, löst sich von der allgegenwärtigen Dominanz von Carl, geht eine Beziehung mit einer Frau ein und wird literarisch produktiv. Damit wird

Globalisierung bzw. die Möglichkeiten, die Globalisierung für eine bestimmte, meist privilegierte Gruppe an Personen, positiv für die Autonomie des Subjekts gewertet.

Zu einer wichtigen Bruchstelle der Entwicklung Sebastians kommt es bei einem Besuch in Österreich gemeinsam mit Maybelle.

Als ich den Wiener Akzent des Empfangchefs hörte und selbst, ohne es gleich bewußt wahrzunehmen, in meinen alten Penzinger Dialekt verfiel, hob sich in mir ein Strudel von Empfindungen nach oben, in dem Euphorie und Wehmut durcheinanderwirbelten: die Freude, endlich wieder zu Hause zu sein, und zugleich ein Gefühl der Trostlosigkeit, tatsächlich nie wieder hierher zurückkehren zu können; nicht weil ich es nicht gewollt hätte, sondern infolge existenzieller Widrigkeiten – zum Beispiel der Zeit, die mich unüberbrückbar von dem trennte, der ich in dieser Stadt bis zu meinem vierzehnten Lebensjahr gewesen war – unter anderem ein Mensch, dessen Vater sich noch nicht das Leben genommen, dessen Frau sich noch nicht von ihm getrennt hatte und dessen Sohn noch nicht von ihm ferngehalten wurde. (Köhlmeier, 2007, 523)

Sebastian erkennt die Macht des Faktors der Zeit im Umgang mit dem Raum. Die Zeit trennt ihn nun von dem einst vertrauten Raum und den damit verbundenen Gegebenheiten. „[I]ch würde in dieser Stadt und in diesem Land nicht leben können“ (Köhlmeier, 2007, 525), urteilt Sebastian über sein neues Verhältnis zu Wien und Österreich. 24 Seiten später ist Maybelle, seine Geliebte, tot und Sebastian auf dem harten Weg der Genesung und des Medikamentenentzugs. Er erstellt am Grab von Maybelle eine Liste mit zu erledigenden Punkten für sein zukünftiges Leben. „Neuntens wollte ich nach Hause, und damit meinte ich: nach Wien, zurück nach Wien“ (Köhlmeier, 2007, 549). Doch die Umsetzung dieses Plans verschiebt sich und erst nachdem er eine heilsame Zeit in der Einöde von North Dakota verbracht hat und nach einem Besuch in Österreich, als er erfährt, dass seine Mutter ins Kloster gehen wird, überdenkt er seine Zukunft.

Ich blieb eine Woche in Österreich. Das genügte allerdings, um meinen Lebensplan – wenn ich überhaupt einen gehabt hatte – über den Haufen zu werfen. Meine Mutter wollte also ins Kloster gehen. In was für einer Welt lebte ich eigentlich? Auf dem Rückflug beschloß ich, nach Hause zurückzukehren. Nach Wien nämlich. Nach Wien, wie ich es mir auf dem Friedhof in Queens so sehr gewünscht hatte. Als wäre dort die entscheidende Abzweigung in unserem Leben gewesen. Vor zwanzig Jahren war mein Vater aus Amerika zurückgekehrt, und von diesem Zeitpunkt an waren wir den falschen Weg gegangen. Meine Mutter versuchte auf ihre Weise eine Korrektur; ich hatte es auf meine Weise versucht. (Köhlmeier, 2007, 581)

Globalisierte ZeitRäume entstehen an Abzweigungen in Sebastians Denkweise. Er charakterisiert das Leben seiner Familie über zeiträumliche Entscheidungen, also Ankünfte und Abreisen. Gleichzeitig betont er die Individualität der möglichen Wege und seinen eigenen Willen und Versuch Geschehenes zu korrigieren. Insofern sinniert Sebastian über die Beliebigkeit und das Chaos hinter diesen Entscheidungen wie folgt:

Was auch immer folgen wird, dachte ich, den weitaus größeren Teil meines Lebens werde ich in jedem Fall nach meinem Willen und meinem Plan geführt haben, auch wenn beide meistens doch nur aus purer Wirrsal bestanden hatten.  
(Köhlmeier, 2007, 587)

Die Beziehung der Figuren zu den globalen ZeitRäumen, in denen sie sich aufgrund von Lebensumständen und maßgeblich aufgrund eigener Entscheidungen bewegen, informiert über deren Entwicklungen und Reflexionspotential. ZeitRäume globalisieren sich durch ihre geografische Lage einerseits, aber vor allem durch die Weiterentwicklungschancen, die aus ihnen heraus für die Autonomie und den freien Willen der Figuren entstehen.

Das vierte Merkmal der globalisierten ZeitRäume betrifft den Zusammenhang von individuell-privaten Erinnerungen der Subjekte und historisch-politischen Erinnerungen. Eine umfassende thematische Auseinandersetzung mit bedeutenden historischen Ereignissen und Entwicklungenbettet den Roman *Abendland* von der ersten bis zur letzten Seite ein.

... es ist alles dabei: der Kolonialismus in Afrika, die Begeisterung beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs in Wien, die Judenverfolgung, der Stalinismus, Hiroshima, die Rassentrennung in den Vereinigten Staaten – bis hin zum RAF-Terrorismus und zum 11. September. (Maar, 2007)

Das 20. Jahrhundert bildet die historische Bühne des Narrativs, in dem sich politisch-historische Zusammenhänge und individuell-private Ereignisse begegnen. Geschichte und Geschichtsschreibung sind zwei wesentliche Konzepte, deren Analyse auch für die Globalisierung der ZeitRäume folgenreich sind. Leonard Herrmann arbeitet dazu folgende Thesen zum Geschichtsbild des Romans aus:

Geschichte [wird] im Sinne übergreifender Deutungsmuster betrachtet und die Vielfältigkeit historischer Ereignisse auf grundlegende Ursachen zurück[geführt]. Dabei werden geschichtliche Ereignisse aus ihren jeweiligen – hier: epistemologischen – Kontexten heraus erklärt und gelten als potenziell rekonstruierbar. Doch sind sie dies nicht auf dem klassisch-deduktiven Wege des Historikers, der den Dingen ihre Geschichte mit den Mitteln der *Ratio* abgewinnt, sondern auf dem fiktional-induktiven Weg des Dichters, dessen Geschichte nicht

nur das Ergebnis von Rekonstruktion, sondern auch von Projektion ist. Durch diese Projektion bleiben – gegen die radikale Dekonstruktion – Kausalität und Kohärenz von Geschichte erhalten und werden im Text durch einen nachvollziehbaren *plot* präsent. (Herrmann, 2011, 256)

Es entsteht also ein *plot*, der zwar nachvollziehbar ist, aber in seinen unzähligen Überschneidungen und durch Überlappung von privater und öffentlicher Sphäre von Geschichte, die Komplexität dieser Vorgänge literarisch entfaltet. Auffällig ist dabei die Wahl, eine Schriftstellerfigur (Sebastian) und nicht etwa einen Philosophen oder einen Historiker als Chronisten einzusetzen.

Vielleicht spiegelt sich in dieser Entscheidung einerseits die Preisgabe universeller Welterklärungsmodelle durch die Geschichtsphilosophie wider, und andererseits der Zweifel bzw. der Realitätsverlust der historischen Erzählung, also die methodologische Krise des Fachs, ausgelöst durch postmoderne Theoretiker wie Hayden White, der historiographische Texte in die Nähe von literarischen gerückt hat, wodurch sich Historiker dem Verdacht ausgesetzt sehen, gar nicht objektivierend-realistisch zu erzählen, sondern Tatsachen stets idealistisch-narrativ aufzubereiten. (Beilein, 2010, 33)

Meiner Meinung nach lässt sich aus dieser Entscheidung vor allem ein Glauben an die Funktion und vor allem die Reichweite des literarischen Erzählers ablesen. Außerdem ergibt sich daraus ein Geschichtsbild, dass das sich aus individuellen Lebensverläufen in globalen Zusammenhängen und vor allem aus wenig erzählten „Gegen-Geschichten“ zusammensetzt.

Der zweite Weltkrieg wird in *Abendland* von verschiedenen Perspektiven beleuchtet. Gemeinsam ist den Perspektiven, dass sie durchwegs ungewöhnliche und hybride Stimmen sind, die sich oft in Graubereichen zwischen Opfer- und Täterlinien bewegen. Ein Beispiel dafür ist die Diskussion zwischen Carl und seiner Schwester Valerie, die den Krieg im Gegensatz zu Carl, der in den USA war, in Österreich verbracht hat. „Aber Mama könnte noch leben, sagte ich [Carl]. Sie [Valerie] sagte: Die Nazis haben sie nicht umgebracht. Das wart ihr mit euren Bomben“ (Köhlmeier, 2007, 94). In dieser Konversation wird auf die Beteiligung der Alliierten an Verbrechen an der Zivilbevölkerung hingewiesen. Ein zweites Mal geschieht dies, als auf die Vergewaltigung Valeries durch russische Besatzungssoldaten verwiesen und von der darauffolgenden Abtreibung berichtet wird, die die katholische Kirche organisiert hat. „Zum Horror also noch ein Witz dazu“ (Köhlmeier, 2007, 94), so kommentiert der Text

auf lakonische Weise diesen Zusammenhang. Ein weiteres Tabu in gängigen Darstellungen der Nachkriegszeit betrifft das Programm „Kultur gegen Langeweile“ (Köhlmeier, 2007, 97) der Alliierten in Wien. Nach den Kriegsjahren, die beherrscht waren von Heldenverehrung und einer dauerinszenierten Spannung durch die Nazi-Propaganda, dominierte nach Kriegsende ein Gefühl der Desillusionierung aber auch vor allem der Langeweile, was in der Aufarbeitung wenig behandelt wurde und sicherlich zu den größten Tabus der Nachkriegszeit gehört.

Diese Gegengeschichten und der literarische Versuch, eine globale Geschichte zu schreiben, relativieren keineswegs die Greuelaten des Dritten Reichs im Roman. Über die Figur von Edith Stein und vor allem auch durch die Teilhabe Carls am Nürnberger Prozess und die damit einhergehende Reflektion der furchterregenden Faszination des Bösen wird deutlich, dass der Roman versucht, mit seinen Gegen-Geschichten und seinen ungewöhnlichen Perspektiven einen weiteren globalen Kontext aufzumachen, der neue Einblicke in Kausalitäten und Zusammenhänge zulässt. Insofern ordne ich *Abendland* in eine Reihe von literarischen Werken ein, die an einer Globalisierung von Erinnerung, wie Bill Niven theoretisiert, mitarbeiten.

[...] there is frequently an attempt to place German suffering within a wider context. This suffering can only be described, of course, by implicitly or explicitly pointing to those who imposed it: usually the Allies, but sometimes the Poles and Czechs as well. Any such description involves a partial redefinition of the traditional one-sided view of the Germans as perpetrators and the countries they occupied or fought against as victims or liberators. Any potential dangers of such a redefinition are counteracted in some recent literary works by the maintenance of a parallel focus on German crime and on the historical sequence of cause and effect. (Niven, 2004, 239)

Dabei geht es keineswegs darum österreichisch-deutsche Verbrechen zu schmälern, sondern durch eine globalisierte Positionierung neue Sichtweisen und Erklärungsmodelle zu suchen und gleichzeitig auf andere – vergessene und verdrängte – Greuelaten, wie etwa die Bombardierungen durch die Amerikaner oder die Vergewaltigungen durch die Russen, aufmerksam zu machen. Durch die Schaffung einer Figur wie Carl Candoris, der Österreicher und US-Amerikaner ist, der im Zweiten Weltkrieg auf britischer Seite als Spion gegen Nazi-Deutschland engagiert wird, der an der Atombombe der Amerikaner mitarbeitet und schließlich nach Österreich zurückkehrt, gelingt es Köhlmeier Standpunkte seiner Figuren zu schaffen, die ohne den Vorwurf der

Geschichtsrelativierung Schuldfragen neu aufwerfen können. Die Globalisierung der Zeiträume erlaubt also neue Blickwinkel.

Das kontinuierliche Wechselspiel zwischen individueller und kollektiver Geschichte fragt schließlich nach dem Einfluss und der Autonomie des Subjekts in politisch-historischen Gegebenheiten seiner Zeit.

Candoris, der Held des Romans, hat ein bewegtes Leben vorzuweisen, das ist wahr. Ich habe dieses Leben nicht unbedingt so geplant. Er hat es mir so erzählt. Ein ambitionierter Wissenschaftler, Mathematiker, der in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts in Göttingen studiert hat. Oh, Göttingen war die Welthauptstadt der Mathematik! Hilbert hat dort gelehrt und Emmy Noether. Und wissen Sie was, die Physiker waren verrückt nach den Mathematikern! Ein ehrgeiziger, talentierter junger Mann wie Candoris hätte sich schon recht ungeschickt anstellen müssen, um die Chancen zu übersehen, die sich ihm boten. Er hat sie genutzt. Aus einem Abstand betrachtet, sehen wir, wie hinter so einem Schicksal der Zeitgeist steht, oder wie man dazu sagen will, und der – bitte, als Bild zu verstehen – greift nach so einem Mann und verleiht ihn der Geschichte ein. Fragen Sie einen Menschen, irgendjemanden, bitten Sie ihn, Ihnen ein Jahr aus seinem Leben zu erzählen, vielleicht auch nur einen Monat – er müsste ein merkwürdiger Einsiedler sein, wenn sich aus seiner Geschichte nicht auf die historische Epoche schließen ließe. (Maar, 2007)

Köhlmeier selbst zieht also den Zeitgeist heran, um Carls zeiträumlich vielfältiges Leben zu erklären. Er sieht das individuelle Leben als ein in die Geschichte einverleibtes Leben und stellt somit das Individuum in den größeren Zusammenhang. Des weiteren spricht Köhlmeier hier explizit den Zusammenhang von individuellem Leben und historischer Epoche an. Literarisch verwirklicht ist diese Beziehung in folgender Passage ersichtlich:

Ich war gerade acht Jahre alt, als eine Massenschlächterei begann, wie sie die Welt noch nicht gesehen hatte. Und in was für schönen Bildchen wurde für diesen Krieg geworben! Und dann: Zu der Zeit, als Stalin sich anschickte, Hunderttausende, ja Millionen umbringen zu lassen, war ich als Student für ein Semester in Moskau und habe Lawrentij Sergejewitsch Pontrjagin die Faust gegen die Brust geschlagen, so daß er in den Vodootvodnyi-Kanal gefallen ist – was soll's? In der Blüte meines Lebens habe ich drei Jahre mitgeholfen, eine Bombe zu bauen, die in Sekunden achtzigtausend Menschen getötet hat. Nach dem Krieg bin ich in ein Land zurückgekehrt, in dem Abermillionen Menschen ermordet worden sind, weil sie... es gibt kein weil. Was sollte mich mein Gewissen quälen bei dem Gedanken, Daniel Guerreiro Jacinto aus dem Weg zu räumen, wenn er doch mein und – davon war ich überzeugt – auch Margaridas Glück gefährdete? Außerdem, ja, außerdem hatte ich bereits Sühne geleistet – für ein Delikt, das ja gar nicht geschehen war. Ich hatte also genaugenommen einen Mord frei. (Köhlmeier, 2007, 692)

Carl zieht die historischen Gegebenheiten für die Legitimation seiner privaten Interessen – nämlich die Vernichtung seines Nebenbuhlers Daniel – heran. Er verweist dafür auf den moralischen Verfall seines Jahrhunderts, in dem es „kein weil“ mehr gibt. Die Prägung des Individuums durch die zeitlichen Bedingungen, also die kollektive Geschichte, erfolgt jedoch zunächst überwiegend unbewusst, wie etwa wenn Carl mit seinem Großvater in historischen Krisenzeiten sein Hauptaugenmerk der Naturbeobachtung widmet: „Revolution und Republik haben meinen Großvater und mich weniger aufgewühlt als der mächtige Regen im Sommer, der das Nest unserer Eisvögel wegschwemmte“ (Köhlmeier, 2007, 77). Kollektive Geschichte und individuelle Geschichte wechseln einander in ihrer Hauptrolle für den Text ab. Dennoch ist festzuhalten, dass in *Abendland* ein „individualisierte[s] Geschichtsbild“ (König, 2010, 30) vermittelt wird, also kein „allumfassende[s] Panorama des 20. Jahrhunderts [...] sondern die individuelle Lebensgeschichte dreier Generationen, die entlang ihrer eigenen Lebenslinien die Schwerpunkte für die Bedeutung von historischen Ereignissen setzen“ (Beilein, 2010, 31). Durch den Versuch „Geschichte als individuell erfahrene Vergangenheit zu erzählen“ (Beilein, 2010, 31) begreift Köhlmeier Geschichte als „diskursives Konstrukt, nicht aber als Entität“ (Herrmann, 2011, 242). In jeder einzelnen Lebensgeschichte wird Geschichte neu verhandelt und ausgemessen. Im Gegensatz zu Beilein, argumentiert Herrmann dafür, der Text wolle sehr wohl die „ganze“ Geschichte des 20. Jahrhunderts präsent machen und im Rahmen eines übergeordneten historiografischen Ansatzes deuten“ (Herrmann, 2011, 242-243). Dies lässt ihn zu dem Schluss kommen, es handle sich bei *Abendland* um eine „metahistoriografische Biografie“ (Herrmann, 2011, 243).

Meiner Interpretation nach handelt es sich um einen globalisierten Geschichtsroman, der das menschliche Erzählen in seiner zeiträumlichen Bestimmtheit in den Mittelpunkt stellt. Durch die Koppelung der Zeit an den Raum wird das Narrativ individualisiert. Carls Leben dient als Fallbeispiel für das 20. Jahrhundert, dessen Ereignisse sich einer endgültigen Deutung verwehren und dessen faktische Unabbildbarkeit – auch aufgrund einer zeiträumlichen Überfülle- immer wieder aufgezeigt wird. Insofern geht es weniger um die Frage, ob das gesamte Panorama des 20. Jahrhunderts nun abgehandelt wird oder nicht, sondern vielmehr darum, wie ein

Menschenleben im 20. Jahrhundert überhaupt erzählt werden kann. Nur über die „Mikroperspektive“ (Herrmann, 2011, 255) des Individuums in Raum und Zeit kann Geschichte erlebt und nachvollzogen werden oder wie Köhlmeier zusammenfasst:

Eine Person besteht aus ihren Geschichten, aus ihrer Geschichte. Nur vor dieser Geschichte wird ein Charakter sichtbar. Treten wir einen Schritt zurück, erkennen wir in dem Mosaik all dieser Geschichten die Historie. (Maar, 2007)

Das erzählte Erinnern ist der Modus und die Linse über die individuelle und kollektive Geschichte erfahren wird. „Köhlmeier erzählt Geschichte aus der Geschichte selbst heraus, in der Simulation von Zeitzeugenschaft, anhand von individuellen Geschichten einzelner Akteure, die die Relevanz von Ereignissen an den Maßstäben ihrer Erinnerung bemessen“ (Beilein, 2010, 38). Daher ist es erforderlich, den Text nach seinen Bezügen zum Erinnern hin zu untersuchen und dessen Verbindungen zu Raum und Zeit zu analysieren.

Zunächst verweisen schon die Erzählsituation und die Form auf Strukturen des Erinnerns: „Wie die Erinnerung selbst ist auch „Abendland“ sprunghaft, teils assoziativ organisiert [...]“ (Beilein, 2010, 34). Form und Inhalt unterstützen demnach ihre Wirkung. Immer wieder äußert sich Carl zur Natur der Erinnerung und ihren Auswirkungen auf das Individuum. Mithilfe der räumlichen (!) Metapher des Kreises beschreibt er die retrospektive und prospektive – also auch die temporale – Qualität des Erinnerns und die Beziehung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit dem sich erinnernden Menschen.

Die Erinnerung beschreibe einen denkwürdigen Kreis, der sich von der Gegenwart in die Vergangenheit dreht, bis er die 180 Grad erreicht, also sozusagen in der Gegenwart desjenigen ankommt, an den erinnert werden soll, gleich darauf aber in die Zukunft wechselt, weil Erinnerung immer auch die Reflexion des Sicherinnernden über sich selbst mit einschließt, er sich also sagt, so, wie ich mich jetzt an diesen erinnere, werde ich mich eines Tages an mich selbst erinnern, nämlich, daß ich einst der war, der ich jetzt bin – womit er aber bereits in der Vorzukunft, im futurum exactum, angekommen ist, also bei 270 Grad, wo sich der Kreis zum Ausgangspunkt zurückkrümmt. (Köhlmeier, 2007, 710)

Bedeutend für dieses Konzept von Erinnerung ist die Vorstellung, dass der Sich-Erinnernde der Vergangenheit nicht eins ist mit dem Sich-Erinnernden der Gegenwart und der Zukunft. Erinnern verändert also und strahlt auf das Individuum aus. An diesen Gedanken knüpft Carl an, wenn er – wie sich im Aufbau des Romans auch spiegelt – das

Wesen der Erinnerung mit Bachs Fuge in der Kunst und Musikgeschichte vergleicht und davon ausgeht, das auch Erinnerungen immer wieder aufgenommen und verändert werden. Die Wiederholung bestimmt deren mächtige Wirkung.

Im Zusammenhang mit der Frage nach der Reichweite von Literatur in der Darstellbarkeit von Erinnertem, schließe ich mich insofern Herrmans These an.

In dieser spezifischen Form von Erinnerung deutet der Text eine neue Epistemologie an, die als überlegen im Vergleich mit derjenigen Carls gilt. Im Sinne einer metafiktionalen Reflexionsebene des Texts spielt der kurze Bezug Carls auf das *futurum exactum* auf ein spezifisches erkenntnistheoretisches Potenzial von Literatur, die – im Kontext der eingangs erwähnten geschichtstheoretischen Debatten – sich selbst als eine gegenüber der konventionellen Historiografie überlegene Darstellungsform historischen Wissens inszeniert, da nur sie die Fähigkeit habe, die erinnerte Erinnerung, einen sich an sich selbst erinnernden Geist, exemplarisch darzustellen. Auf diese Weise kann fiktionale Literatur an der essentialistisch gedachten ‚Ganzheitlichkeit‘ von Geschichte und der Möglichkeit historischen Erzählens festhalten. (Herrmann, 2011, 249)

Die Erinnerung spiegelt also individuelle Geschichte, kollektive Geschichte, die Person des Sich-Erinnernden, seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Doch in einigen Passagen „wird die Unzuverlässigkeit von Erinnerung explizit“ (Herrmann, 2011, 255), etwa wenn Sebastian meint:

Die Erinnerung ist durch das, was sie bewahrt, ein Maß für den Wert des Erinnerten. So ähnlich hat es Carl ausgedrückt – wenn ich mich recht erinnere. (Köhlmeier, 2007, 187)

Das Verhältnis der sich erinnernden Person zum Erinnerten – also zwischen Individuum und Inhalt – formt letztlich die Erinnerung und bestimmt dessen Gestalt. Dabei wird Erinnerung von den jeweiligen Zeiträumen, in denen sie stattfindet und auf die sie rekurriert, definiert. Noch ein zweites Mal äußert sich Sebastian zur Figur der Erinnerung und verweist mit einem lakonisch wie kokett nachgeschenkten „wenn ich mich recht erinnere“ auf den vagen Charakter und die Unzuverlässigkeit des menschlichen Erinnerungsvermögens.

Die Erinnerung formte sich nach den Folgen des Erinnerten; der Phantasie liegt ein stabiles gegenwärtiges Verlangen zugrunde, nämlich: sich einzubilden, wer man in der Vergangenheit hätte gewesen sein können; und trotz aller Vorsicht, nur ja nicht Wirklichkeit und Wunsch zu verwechseln, streckt sich das Fragezeichen des Konjunktivs allmählich zum Rufzeichen des Indikativs, so daß das Erinnerte bald alles andere als ein Bild aus der Vergangenheit darstellt,

sondern nur noch die Nöte der Gegenwart spiegelt. [i.e., im Hier und Jetzt – wo ich jetzt bin – Raumdimension]. Die Vergangenheit ist der Laden des Teufels, sagt Ralph Waldo Emerson, wenn ich mich recht erinnere, und der Teufel liefert jede Ware, die gewünscht wird; was ja wohl heißen soll, daß Erinnerungen immer lügen, weil sie aus dem Fundus des Lügenkönigs stammen... . (Köhlmeier, 2007, 223)

Gegenwart und zukünftige Erwartungen treffen also in der Erinnerung auf die Vergangenheit. Während auf der einen Seite durch die Ausgangssituation des Romans eine betont authentische und glaubwürdige Erzählperspektive geschaffen wird, die von zwei Personen getragen wird und die Autorinstanz sehr weit zurücktreten lässt, mangelt es nicht an subtilen Hinweisen zur Unzuverlässigkeit des Erinnerns und somit zum gesamten Roman, der ja eine Sammlung „individualisierter Erinnerungen“ (Beilein, 2010, 35) darstellt. Besonders zum Ende hin häufen sich die Hinweise, wenn Sebastian schließlich im Fadeout resümiert: „Heute vor einem Jahr ist Carl gestorben. Ich erinnere mich – und das heißt wohl auch, ich lüge mir eine Ordnung in die Dinge“ (Köhlmeier, 2007, 775). Sebastian hat nun ebenso die retrospektive Gestaltungsmacht und den unsteten und dynamischen Charakter der Erinnerung erkannt. Globalisierte ZeitRäume bei Köhlmeier sind also maßgeblich durch das Zusammenspiel der Erinnerungsdramaturgie auf der historisch-politischen Bühne und den individuell-privaten Bereichen geprägt. Insofern kann man die vier Charakteristika der ZeitRäume (Mündlichkeit, Narrativität, Figurenentwicklung und individuelle vs. historische Erinnerung) auf eine „erzählerische Flucht in (unzuverlässige) Erinnerung“ herunterbrechen.

## **2.4. Der globalisierte Geschichtsroman der Metamoderne**

Über die Zeit-, Raum- und ZeitRaum-Analysen lässt sich *Abendland* als globalisierter Geschichtsroman der Metamoderne, der das (Meta-)Erzählen zur Grundlage des menschlichen Daseins macht, einordnen. „Erzählen“ ist ein autopoetisches Hauptwort des Romans“ (König, 2010, 15). Insofern kann der Roman auch als Beispiel für ein „neues narratives Formbewusstsein“ in der österreichischen Literatur betrachtet werden. „Es gibt eine neue Art des Erzählens und der Reflexion über das Erzählen [...]“ (Zeyringer, 2008, 23). Dieses bewusste, reflexive und dialogische Erzählen wird zum

Modus der Darstellung individualisierter Geschichtserinnerung, die sich von der Postmoderne durch verschiedene Merkmale abgrenzt.

Das Besondere an der Vorgehensweise Köhlmeiers ist es, einen pietätvollen literarischen Blick auf Geschichte zu werfen, der über individuelle Schicksale, Familienbande und besonders über marginalisierte Geschichte, wie zum Beispiel das Leben eines Musikers in den Nachkriegsjahren in Wien, nicht verurteilt, sondern herausstellt.

Wenn Köhlmeier über Religion spricht, ohne die das Abendland ja kein Abendland wäre, dann tut er das nicht nach bekannter Manier österreichischer Hasstiraden, sondern vermittelt über Personen. Diskreter und zugleich direkter als über die tragische Lebensgeschichte Edith Steins kann man das Versagen der katholischen Kirche im Zweiten Weltkrieg kaum zur Sprache bringen.  
(Auffermann, 2007)

Die enge Bindung von geschichtlichen Zusammenhängen an individuelle Figuren und ihre Entwicklungen erlaubt eine literarische Auseinandersetzung mit österreichischer Politik, die von den eben genannten „Hasstiraden“ Abstand nimmt und neue, differenziertere Wege findet. Dies ist ein Merkmal der neuen globalisierten österreichischen Literatur, die „das politische Geschehen in einem Ausmaß explizit thematisiert, das vordem nicht da war“ (Schmidt-Dengler, 2012, 11). Das repräsentativste Beispiel des Romans im Umgang mit aktueller österreichischer Tagespolitik ist ein Interview mit Carl in den letzten Wochen seines Lebens, das er einer jungen Journalistin des Österreichischen Rundfunks (ORF) gewährt.

„Befassen Sie sich mit der gegenwärtigen politischen Lage?“  
 „Aus der Ferne“, antwortete Carl. „Nur aus der Ferne.“  
 „Wie darf man das verstehen?“  
 „In meinem Alter sieht man alles aus der Ferne. So dürfen Sie es verstehen.“  
 „Und wie sieht die gegenwärtige politische Situation in Österreich aus der Ferne aus?“  
 „Österreich hat Glück, daß es im großen und ganzen keine Rolle spielt.“  
 „Was wäre sonst?“  
 „Wie meinen Sie das?“  
 „Was wäre, wenn Österreich international eine Rolle spielte?  
 „Sie übersetzen ‚im großen und ganzen‘ mit ‚international‘? (Köhlmeier, 2007, 665)

Carl antwortet äußerst ausweichend und beinahe provokativ inhaltslos auf die ihm gestellten Fragen und lässt sich lediglich zu der Einschätzung hinreißen, dass Österreich

im globalen Zusammenhang politisch keine Rolle spielt. Dies als Glück zu bezeichnen könnte einerseits auf zeitgeschichtliche Ereignisse verweisen, in denen Österreich weltpolitisch eine wichtige aber verheerende Rolle gespielt hat – etwa 1938 – oder auf die Unfähigkeit aktueller politischer Akteure. Eingangs verweist er zudem auf sein Alter, das Distanz schafft zur Tagespolitik. Geografisch befindet sich Carl ja in Österreich. Es wird also eine geistige Ferne impliziert und somit ein eigener ZeitRaum des Alters eröffnet. Im weiteren – wenig ergiebigen – Gesprächsverlauf mischt sich schließlich Sebastian ein.

„Frau Brugger, denke ich, will wissen, wie du zu unserer schwarz-blauen Regierung stehst, Carl. Hab' ich recht?“ Sie antwortete nicht, blickte Carl an und mich nicht, blickte ihn an aus bestürzend leichtgläubigen Augen. [...] Ich ließ nicht locker. „Was du von den Sanktionen der EU hältst, Carl. Ich glaube, das will Frau Brugger wissen. Und ob du der Meinung bist, daß Jörg Haider und seine Partei außerhalb des Verfassungsbogens stehen, zum Beispiel. Oder: Für wie groß du den Schaden für Österreich hältst, weil diese halbbekennenden Nazisproßlinge Ministerämter bekleiden. Oder: Du, als ehemaliger Bürger der Vereinigten Staaten von Amerika: ob du dafür bist, daß über den Bundeskanzler Schüssel ein Einreiseverbot in die USA verhängt wird wie bei Waldheim.“

„Das wollen Sie wirklich wissen?“ fragte er Frau Brugger vom ORF. Sie antwortete nicht, hielt aber seinem Blick stand und drückte die Kulispitze auf ihren Block, eine kleine Geste, die besagte, daß hier unter anderem auch Karriereschritte getan wurden.

„Gut“, sagte er. „Was für eine Antwort können Sie für Ihre Arbeit brauchen?“ „Jede.“

Aber was für eine Antwort wünschen Sie sich?“

„Ich verstehe nicht, was Sie meinen.“

„Ich meine: Was für eine Antwort würde am besten zu Ihrem Konzept passen? Es soll ja ein gelungener Film werden. Welche Antwort würde am elegantesten rüberkommen?“

„Damit Professor Candoris am besten dasteht“, übersetzte ich.

„Um Gottes willen“, verwahrte sie sich, „so geht das nicht, bitte!“  
(Köhlmeier, 2007, 666-667)

Sebastian wirft also stellvertretend für die irritierte Journalistin, Frau Brugger, alle Fragen von tagespolitischem Interesse für Österreich auf und verweist auf umstrittene Politikerpersönlichkeiten von Kurt Waldheim bis Wolfgang Schüssel und Jörg Haider. Die Antworten bleiben jedoch aus. Carl geht sogar so weit, die Journalistin selbst um Antwortmöglichkeiten zu bitten. Das Gespräch erlangt den Gipfel seiner Absurdität in der Abgleichung von Carls Biografie mit seinem zur Schau getragenen Desinteresse an Tagespolitik. Ein Mensch, der einst ein Geheimagent gegen Nazi-Deutschland war, der

an den Nürnberger Prozessen teilgenommen hat und zu dessen Bekanntenkreis Edith Stein gehörte, erteilt der Tagespolitik seine Absage. Dadurch nimmt er jegliche Relevanz von Persönlichkeiten wie Waldheim, Schüssel und Haider weg und distanziert sich auf subtile Weise von ihnen. Im Zusammenhang mit anderen (zeiträumlichen) Charakteristika und dem reflexiven erzählten Erinnern scheint mir das ein wesentliches Merkmal einer globalisierten österreichischen Literatur der Metamoderne zu sein.

Die volle Entfaltung der Komplexität des Narrativs entspringt dennoch bestimmten Traditionen der Moderne.

Gewiß bedeutet eine Formwahl Komplexitätsreduktion, und Köhlmeiers Interesse ist es – darin in Einklang mit der narrativen Tradition der Moderne –, daß das Ergebnis ein nicht-reduktives ist, will heißen, daß es die Komplexität der Phänomene anschaulich macht, ohne zu simplifizieren. Simplifikationen vermeidet er, indem er zum einen die Vereinfachungsmodi (wie Rahmungen, alltagspsychologische Denkweise u. dgl.) miterzählt und als solche metaperspektivisch in ihrer Geltung relativiert, und zum anderen Geschehnisse durch Parallelgeschichten, Spiegelungen, Polymythische u.a. anreichert und somit in ihrer letztlichen Uneindeutigkeit beläßt. (Höfler, 2001, 67)

Doch die naive „Zukunftsreferenz“ der Moderne (Koschorke, 2012, 230) wird zu Gunsten eines differenzierten und vor allem globalisierten Erinnerungsmodells, das über seine dreiteilige Struktur in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gegliedert ist und über das Individuum immer wieder auf die Unzuverlässigkeit und Individualität des Erinnerns verweist, sowie zu Gunsten eines metamodern optimistischen Realismus verabschiedet. Nur über den wiederholten und multiperspektivischen Blick in die Vergangenheit und eine intensive Reflexion des eigenen Erinnerns wird eine positive Zukunft der Metamoderne ermöglicht. Über das Erinnern wird das 20. Jahrhundert literarisch und historisch vermessen. Die Zweifel an der Zuverlässigkeit von Erinnerung, die von Sebastian und Carl durchwegs angesprochen werden, erheben sich über das gesamte Romanprojekt. Meiner Meinung nach verweisen diese Zweifel lediglich auf die Zuverlässigkeit der Erinnerung. Das Erinnern selbst wird als zentraler und bedeutender Prozess des Individuums dargestellt – nicht zuletzt, weil es mit Auswahlverfahren verbunden ist. Die ganze Fülle der repräsentierten Zeiträume schneidet die globalen Möglichkeiten des Lebens heraus und vergegenwärtigt das Ausmaß der individuellen und kollektiven Stoffwahl im Erinnerungsprozess. Das dem Menschen innenwohnende Bedürfnis nach Narrativität, Kontingenz und einer überschaubaren Lebensdramaturgie

präsentiert sich in der globalisierten Literatur. Gleichzeitig legt globalisierte metamoderne Literatur die Grenzen dieses Verlangens frei, indem sie eine Diskussion der Erinnerung selbst anregt.

Außerdem kennzeichnet den metamodernen Text sein Bestreben über die individuellen Lebensverläufe der literarischen Figuren gegen einen homogenen Kulturbegriff anschreiben zu wollen. Die amerikanische Kulturanthropologin und Gender Studies Professorin Lila Abu-Lughod fordert zu diesem Anschreiben gegen Kultur auf und plädiert für eine Einsetzung des Diskursbegriffs anstelle von Kultur. „By focusing closely on particular individuals and their changing relationships, one would necessarily subvert the most problematic connotations of culture: homogeneity, coherence, and timelessness“ (Abu-Lughod, 1991, 476). Dies entspricht dem literarischen Programm der österreichischen globalisierten Metamoderne, die Österreich vermehrt in europäische und internationale Kontexte setzt.

Die offiziellen Bemühungen, uns der kulturellen Einheit oder, nach Bedarf, der beglückenden Vielfalt Europas zu versichern, werden immer dürftiger und fadenscheiniger. Umso bemerkenswerter sind die Anstrengungen der Literatur, auf dem Umweg über die Erzählung von unterschiedlichen Lebensläufen vor allem aus dem vergangenen Jahrhundert jene Substanz zu gewinnen, die unsere europäische und im besonderen Falle auch österreichische Gegenwart bestimmt. (Schmidt-Dengler, 2012, 301)

Insofern betrachte ich *Abendland* als metamodernen Beitrag eines verstärkten diskursiven Europagefühls. Metamoderne Texte „shift away from both the zealous devotion typical of modernity and the disinterest characteristic of the postmodern condition“ (Vermeulen & van den Akker, 2011, 27). Moderne und postmoderne Elemente werden neu zusammengesetzt.

A new generation of writers and artists is increasingly returning to the vestiges of modernism, harking back to such notions as grand narratives, utopianism, truth, community, and affect. Yet, at the same time they display a postmodern suspicion of the same grand narratives as inherently problematic, reject the notion of the truth, see community as always artificial, and affect as fleeting. (Vermeulen & van den Akker, 2011, 35)

Bei Köhlmeier äußert sich dieses Aufeinandertreffen in der Entscheidung für ein großes Narrativ, das aber mehrfach durch postmoderne Elemente des Fragments und vor allem den Modus des unzuverlässigen Erinnerns unterwandert wird. Weiters charakterisieren sich seine Figuren (ähnlich wie bei Jonathan Franzen etwa) als „as idealistic as they are

pragmatic“. (Vermeulen & van den Akker, 2011, 36). Auch die metamoderne Definition der Auseinandersetzung mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist auf *Abendland* zutreffend:

So [...] does the current structure of feeling un-nostalgically try to find a past it knows it has lost and should be happy to get rid of, in a future that is unsure, in order to cope with the uncertainties of the here and now; (Vermeulen & van den Akker, 2011, 39)

„Die geschickte Verschränkung von Authentischem mit Fiktiven“ (Schmidt-Dengler, 2012, 304) im Roman, fordert die Leserschaft heraus, Verknüpfungen zu überdenken und zeiträumliche Arrangements zu durchschauen. Auch die Präferenz für „sinnliche[...] Konkretion“ (Schmidt-Dengler, 2012, 305) werte ich als ein metamodernes Element, das sich von abstrakten postmodernen Collagen abgrenzt.

Der globalisierte Geschichtsroman bricht die Variablen Raum und Zeit herunter auf ihre grundsätzliche Bedeutung. Er verweist auf die irreversible Zeitlichkeit des Lebens, das auf den Tod hinausläuft – ungeachtet globalisierter Fortschrittsmöglichkeiten. Die einzige Darstellungsoption von Geschichte bleibt die individuelle Perspektive über das Menschenleben. Dieses Menschenleben lässt sich wiederum nur über das ursprüngliche dialogische Erzählen erklären und über seine zwischenmenschlichen Beziehungen. „Der Roman erzählt nicht weniger als eine Ideen- und Wissensgeschichte des letzten Jahrhunderts, dessen ganze Tragik, Komik und Lakonik sich an den Figuren vollzieht“ (von Lovenberg, 2007). Die globalisierten Zeiträume des 20. Jahrhunderts werden von Individuen und ihren Entscheidungen durchmessen. Am Ende des Romans steht das individuelle Schicksal Sebastians, der mit seiner Reflexions- und Erzählfähigkeit Sinnbild für den metamodernen Menschen wird. Er erkämpft sich seine Autonomie im Rahmen der globalisierten Möglichkeiten, dadurch dass er sich Entscheidungsfreiheit bewahrt. Carl, der Charakter der Moderne, nimmt ehrgeizig jede Chance an, die sich ihm bietet.

Obwohl der gesamte Text von einer vergangenheitslastigen Rückschau geprägt ist, darf ihm seine innenwohnende Zukünftigkeit nicht abgesprochen werden. Im Fadeout wird dies deutlich, wenn Sebastian über die Möglichkeit einer Wiederbelebung seiner Beziehung zu Dagmar nachdenkt.

Nicht zu jeder Zeit meines Lebens würde ich mich zwischen noch nicht und nicht mehr für das erstere entschieden haben; aber meistens doch. Ja: es bestehen gute Aussichten! Dagmar fährt mit einer Gruppe von Architekten und Städteplanern im Sommer nach Hongkong. Sie hat mich gefragt, ob ich sie begleiten wolle. Ich habe nicht nein gesagt. (Köhlmeier, 2007, 775)

Das privat erfüllbare Glück der Beziehung steht am Ende dieses fast 800 Seiten langen Werkes. Entscheidend für die Möglichkeit der Erfüllung bleibt die Frage nach dem gemeinsam gefundenen ZeitRaum. Hongkong im Sommer wird dafür als Option angeboten und stellt den einzigen konkreten Zukunftsverweis dar. Auch der letzte Satz des Textes verweist noch einmal auf die Globalisierung und ihre Auswirkungen auf das mobile Individuum. Dagmar und Sebastian wollten sich auf der Frankfurter Buchmesse treffen, sie war allerdings in Berlin gewesen: „Es war ein Missverständnis gewesen, sie hatte sich im Datum geirrt, hatte gemeint, die Buchmesse beginne eine Woche später...“ (Köhlmeier, 2007, 776).

### 3. Eva Menasse: *Vienna*

Die in Berlin lebende österreichische Journalistin und Schriftstellerin Eva Menasse wurde 1970 in Wien geboren. Vor ihrem Debütroman *Vienna* war Eva Menasse vor allem durch ihre journalistische Arbeit für das österreichische Nachrichtenmagazin *Profil* und später für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) bekannt geworden. Ihre Recherchen rund um David Irving veröffentlichte sie im Jahre 2000 unter dem Titel *Der Holocaust vor Gericht. Der Prozess um David Irving*. 2009 erschien der Reigen-ähnliche Erzählband *Lässliche Todsünden*, 2011 die Essaysammlung *Wien, Küss die Hand, Moderne*. und schließlich 2013 Menasses zweiter Roman mit dem Titel *Quasikristalle*, worin sie sich an die Lebensgeschichte ihrer Protagonistin multiperspektivisch annähert. Die Vielseitigkeit von Menasses Werken blieb im Feuilleton nicht unentdeckt:

Es ist interessant, wie sich die 1970 in Wien geborene, seit Jahren in Berlin lebende Schriftstellerin mit jedem Buch neu erfindet. Zu schreiben begann Eva Menasse als Journalistin, unter anderem auch als Redakteurin dieser Zeitung [FAZ]. Dann legte sie 2005 mit ihrem an Torbergs Tante Jolesch geschulten Debüt „Vienna“ einen Familienroman voller abenteuerlicher Schicksale, verrückter Episoden und skurriler Typen aus dem Wien des letzten Jahrhunderts vor. Vier Jahre später folgte, in gänzlich anderem Ton, „Lässliche Todsünden“, ein durchkomponierter Erzählband, in dem die Autorin unterschiedlichste Formen menschlichen Scheiterns mit bösem Witz durchdeklinierte. In „Quasikristalle“ nun sucht sie die formale Herausforderung, indem sie die Lebensgeschichte ihrer Helden von mehreren Protagonisten und aus immer neuen Perspektiven beschreiben lässt: von einer Schulfreundin, einem Angestellten, einem Vermieter. (Kegel, 2013)

Die Auseinandersetzung mit dem Holocaust, österreichischer Geschichte und insbesondere der Stadt Wien zieht sich sowohl durch Eva Menasses journalistisches als auch durch ihr schriftstellerisches Œuvre. Menasses Haltung zu ihrem Heimatland Österreich bleibt dabei reflektiert und kritisch. 2009 hielt sie eine umstrittene Rede auf der österreichischen Buchhandelsmesse, in der sie ihr eigenes Verhältnis zu Österreich einer genauen Analyse unterzog. Im Rahmen dieser Rede ist besonders ihr Kommentar zum österreichischen Witz und Humor von Interesse für die Diskussion von *Vienna* und auch für dessen hitzige Rezeption:

Das typisch österreichische Witzeln und Kalauern, diese ganze kreative österreichische Sprachverliebt- und Sprachbesessenheit, die die Deutschen meistens mit offenem Mund staunen lässt, bezieht seine Energie aus der Respektlosigkeit. Guter Humor ist per definitionem böse, guter Humor ist

schwarz, er tastet sich an die Grenzen heran und überschreitet sie gelegentlich spielerisch. (Menasse, 2009)

Genau diesen respektlosen und abgrundtief bösen Humor setzt Menasse in *Vienna* ein, um verbreitete Tabus in der Diskussion um die Geschichte Österreichs zu brechen und die „typisch autoritätsgläubig-klerikale Untertanenhaltung“ (Menasse, 2011) der ÖsterreicherInnen ebenso wie die „dolchspitzigen Alltagsrassismen“ (Menasse, 2011) freizulegen und zu hinterfragen. Dabei führt Menasse in *Vienna* insbesondere die mangelnde Vergangenheitsbewältigung im Nachkriegsösterreich vor.

Das ist ein Buch über das Wien der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre – jenseits der simplen Verherrlichung des Wiederaufbaus und jenseits auch aller ebenso simplen Verurteilung des üblichen Nachkriegsmiefs, eines Wien mit seinen oft unerträglichen und uns heute auch unverständlichen Widersprüchen: Opfer und Täter – Ingeborg Bachmann hat sich schon 1960 darüber entsetzt – sitzen in Eintracht nebeneinander. (Schmidt-Dengler, 2012, 270-271)

Das Motiv der Erinnerung und die Frage nach der eigenen (familiären) Identität und deren unterschiedlichen Prägung sind zentraler Bestandteil des Romans. Die Auseinandersetzung mit der Geschichte ihrer weitläufigen Familie, darunter ihr Vater, der ehemalige österreichische Fußballspieler Hans Menasse, und ihr Bruder, der bekannte Schriftsteller Robert Menasse, dient als Grundgerüst für ihren Debütroman *Vienna* (2005). Menasse spielt dadurch mit den Textsorten der Autobiografie und des fiktiven Texts, wenn sie ihre jüdisch-wienerischen Familiengeschichten und Erfundenes nach folgender Methode durchmischt:

Bei „Vienna“ war es so: ich habe die Grundkonstellation, die ich in meiner Familie vorgefunden habe, ziemlich unverändert übernommen. Auch viele markante Zitate und exotische Biografien sind authentisch und stammen aus vielen Interviews, die ich mit meiner Familie und anderen Zeitzeugen gemacht habe. Zum Beispiel die Figur der Cilly Haas: Sie klagt noch posthum ihren im KZ ermordeten Ehemann dafür an, dass er an ihrer Deportation schuld sei. So etwas kann man nicht erfinden, und ich glaube, man darf es auch nicht. Aber das, was aus dem Buch einen Roman macht, besteht aus meinen Einfällen, aus den Szenen, den Dialogen – und die sind alle erfunden. Innerhalb dieses Rahmens bleibt doch viel Raum für erzählende Fiktion. (Loch, 2005)

Um die Schauplätze ihres Debütromans wird ein zeitliches Netz über das beinahe gesamte 20. Jahrhundert gesponnen. Untypische bzw. unerwartete Konstellationen, die den klassischen Konventionen und Stereotypen widersprechen, finden sich in *Vienna* nicht nur auf der Figurenebene, sondern auch auf der räumlichen Ebene. Die weitläufige

Familie ist durchzogen von Figuren, die an unterschiedlichen und teils schwer einzuordnenden Positionen des Opfer-Täter-Kontinuums stehen.<sup>38</sup>

In a similar way to other Austrian authors of the post-war generation, such as Josef Haslinger or Robert Menasse, Eva Menasse aims in this text at abolishing the clear-cut victim-perpetrator dichotomy. Instead she calls for a more complex view of these categories without giving in to a moral relativism. (Hamidouche, 2011, 198)

Die komplexe und vielschichtige Verschränkung von Stopsley, Burma und Wien verhält sich parallel dazu. Eva Menasse hat mit ihrem Debütroman *Vienna* 2005 für viel Aufsehen aber überraschend wenig literaturkritische Furore gesorgt. Trotz zahlreicher Auszeichnungen, wie der Rolf-Heyne-Debütpreis und ein Platz auf der Shortlist für den Independent Foreign Fiction Prize in Großbritannien, hat die überwiegende Mehrheit der Literaturkritik ihren Roman als zu leicht, zu seicht oder zu langatmig abgetan. Auch das literaturwissenschaftliche Interesse an diesem Text hält sich bislang in Grenzen:

Menasse's *Vienna* has been widely praised by reviewers but few scholars have commented on it so far. One reason for this negligence may stem from the difficulty of coming to terms with the casual and humorous tone of the narrative set in the post-Shoa context. (Hakkarainen, 2011, 469)

Die innovative Leistung des Romans aus literarhistorischer und gesellschaftskritischer Sicht blieb sowohl im literaturkritischen Feuilleton als auch in der Literaturwissenschaft bislang weitgehend unterschätzt bzw. unbeachtet.

Ein roter Faden in der Analyse der Feuilleton-Rezeption ist die Kritik an Menasses vermeintlich trivialen Familiengeschichten, die sich lediglich durch Humor auszeichnen, an denen man aber die Tiefe vermissen würde. Der Sprachwitz wird jedoch ausnahmslos gewürdigt, was zu unterschiedlichen Beurteilungen führt, wie auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung feststellt:

Vielfach wird Menasse ‚großer Sprachwitz‘, eine Leichtigkeit des Erzählens und – ‚Lust an der Familiengeschichte‘ attestiert, was zu zwei konträren Beurteilungen führt: Einerseits werden jene Leichtigkeit und Lust als zu ungebrochen bemängelt, andererseits gerade die spürbaren Brüche als gelungen hervorgehoben. (Freytag, 2007, 118)

---

<sup>38</sup> Bezeichnenderweise betitelt Menasse auch das Kapitel, in dem es vorwiegend um die schwierige Beziehung ihrer Eltern zueinander geht, „Opfer und Täter“ (Menasse, 2005, 233-258). Dieses Vorgehen erinnert an Ingeborg Bachmanns Konzept der faschistoiden Geschlechterbeziehungen. Vgl. dazu auch Gutjahr, 1987.

Die Mehrheit der RezendentInnen kommt zu dem Schluss, dass der Humor und die Leichtigkeit des Erzählens dem Narrativ wie der thematischen Auseinandersetzung schaden würde. Besonders positiv hat sich hingegen Ursula März von der *Zeit*, ähnlich wie Ulrich Weinzierl von der *Welt*, geäußert: „schwer unterhaltsam, literarisch intelligent, historisch hoch interessant, ein souveränes Buch“ auf „mittlerer Idealtemperatur des lakonischen Tons sorgsam gekocht“ (März, 2005). März ist eine der wenigen, die Menasse auch ein Gespür für den Topos des Erinnerns zugesteht. „Das Tragische aber macht sich, um zu wirken, schmal im Ausdruck“ (März, 2005).

Neben dem Aspekt der trivialisierenden, humorvollen Anekdotensammlung, war es auch vor allem der schlichte Stil, an dem sich die Kritik stieß. Die „stilistisch leider recht eintönige Prosa“ (Rüdenauer, 2005) und „das berechnend Gedrechselte, das kunstgewerblich Gediegene“ (Gauß, 2005) sind hinterfragenswerte Kritikpunkte, wenn man sich Menasses aktuelle Aussagen zu ihrer AutorInnengeneration näher ansieht:

Doch wir Nachkommen der großen, wütenden Autoren sind sanfter. Das ist übrigens etwas, was auch manche Literaturkritiker, die mit Bernhard, Handke, Jelinek und Turrini aufgewachsen sind, nicht verstehen wollen: dass wir, um keine Epigonen zu sein, zu anderen Stilmitteln greifen müssen und dass diese Mittel anders, vielleicht langsamer wirken, als es unser liebes, kleines, pausenlos aufgeregtes Österreich gewöhnt ist. (Menasse, 2011)

Das poetische Programm von Menasse, wie auch von anderen österreichischen LiteratInnen ihrer Generation, könnte demnach als ein Rückgriff auf konventionellere Erzählformen bei gleichzeitig innovativen und unerschrocken anderen Stilmitteln gelesen werden. Es ist nicht die Sprache selbst, die aufregt und anstößt, sondern der Inhalt, der durch komplexe ZeitRaum-Konstruktionen erschlossen werden muss und mehrfach und wechselseitig gelesen werden kann. Demnach wird im Rezeptionsprozess eher eine Orientierung am Inhalt als an der Sprache eingefordert. Die Verdichtung erfolgt bei Menasse über Zeit und Raum, nicht über Stilfiguren und Tropen. In *Vienna* sind es die unterschiedlichen Erfahrungen und deren Auswirkungen einer teilweise jüdischen Familie während des Zweiten Weltkriegs, über die verschiedene globalisierte ZeitRäume entstehen. Während in *Partygirl*. etwa die Figuren überwiegend touristisch verreisen und der Zweite Weltkrieg einen sehr dunklen, aber unbestimmten Platz in der Familienerinnerung einnimmt, ist es in *Vienna* die konkrete Kriegserfahrung an verschiedenen Schauplätzen, die die Räume miteinander in Verbindung bringt: „The

narration sways back and forth in time and space, covering almost the entire Twentieth Century and extending beyond the nation-state“ (Hakkarainen, 2011, 471). Folgende Tabelle bietet einen Überblick über die wichtigsten ZeitRäume im Text und veranschaulicht Menasses zeiträumliches Narrativ:

**Tabelle 3. Vienna: Zeit und Raum**

Kapitel	Name	Raum und Zeit
1	Anfang	Wien, Salzburg vor 1939 England während des Zweiten Weltkriegs
2	Chuzpe	Wien Anfang der 50er Wien und Provinz im Zweiten Weltkrieg Wien in den 30ern
3	Glück & Unglück	Stopsley, London, Deutschland, USA, Kanada, Irland im Zweiten Weltkrieg
4	Schwarzblende	Wien 1941, Wien 1935, Wien 1947, Wien um 2000, Wien 1950er
5	Neubeginn	Wien 50er, 60er, 70er, Ungarn, Donau-Oder-Kanal, DDR
6	Späte Liebe	Wien um 2000, Burma im Zweiten Weltkrieg, England im Zweiten Weltkrieg, Burma, Wien um 2000
7	Kriegsende	Kanada 1941, Kiew, Moskau, Pearl Harbor, Freudenthal, Theresienstadt, Stopsley, Burma zu Kriegsende
8	Ansichtssachen	Wien 1950er, Ostblock
9	Idyll	Wien (Schneuzl-Platz) 1970/80er
10	Opfer & Täter	Wien 70er, Pommern 1945, Barbados, Martinique, San Juan, Miami 70er/80er
11	Besucher	Wien, Bucklige Welt 70er/80er, Engelsberg (Bayern), Freudenthal (Tschechien), Israel, Wien um 2000
12	Rollenspiele	Wien 1967, Israel, Ägypten, Jordanien, Syrien
13	Spätfolgen	Wien, Tirol um 2000, Israel – Ostblock, Tschechien – Israel 60er, Kanada um 2000
14	Die Erbin	Wien (Schneuzl-Platz) um 2000,
15	Rückblick	Wien – England (London, Stopsley) um 2000, Wien 1986, Wien 2000
16	Ende	Wien 2000, Burma, England, Theresienstadt 1947, Wien 1970er, Norddeutschland, Südamerika, Israel, Wien um 2000
17	Nachruf	Wien späte 1970er, Wien 1944, Schweiz, Freudenthal, Spanien, Wien späte 1970er

### 3.1. Analyse der Räume in *Vienna*

In 17 Kapiteln setzt sich Menasse mit der turbulenten Geschichte einer Wiener Familie vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg auseinander. Dabei spielen zahlreiche Räume innerhalb und außerhalb Österreichs eine Rolle.

Es ist eine Familiengeschichte, von einem Großelternpaar, er jüdisch, sie katholisch. Der Großvater überlebt die Nazizeit in Wien dank seiner Frau, die Kinder, eine Tochter und zwei Söhne, verlassen Wien in Richtung Großbritannien. Die Tochter stirbt im Exil [in Kanada] an Tuberkulose, der ältere Sohn kämpft mit der britischen Armee in Burma, der jüngere, noch ein Kind, entdeckt in England seine Begabung als Fußballer. Beide kehren nach dem Krieg nach Wien zurück und gründen wieder Familien. (Schmidt-Dengler, 2012, 270)

Hauptsächlich spielen sich die Episoden dabei in verschiedenen privaten und öffentlichen Räumen in Wien ab. Doch zwei Räumen außerhalb Österreichs kommt eine besondere Bedeutung zu: einerseits das englische Städtchen Stopsley, wohin der Vater der Erzählerin im Zweiten Weltkrieg im Zuge der Kindertransporte verschifft wurde und andererseits Burma, wohin der Onkel der Erzählerin auf Seiten der Engländer als Soldat versandt wird. Die Verbindungen dieser Räume innerhalb und außerhalb Österreichs werden über die Figurengeschichten der „verstreuten Familie“ und die raumübergreifend omnipräsenten Themen (z.B. Antisemitismus und Xenophobie) hergestellt, wodurch ein kartographisches Narrativ entsteht. Schon die Titelwahl des Romans legt dabei eine globale Aufladung des Raumes Wien im Narrativ nahe.

Es verweist auf die Kindheitserfahrung des Vaters, auf den Kindertransport nach England unter Lebensgefahr sowie auf den Fußballclub „First Vienna Footballclub“, in dem der Vater als Profifußballer – ein Talent, das in England entdeckt wird – nach dem Krieg spielt. (Freytag, 2007, 121-122)

Auch Mona Körte stützt sich in der Interpretation des Titels auf die Perspektive des Vaters, indem sie sich auf den Aspekt der Distanz konzentriert, der durch die englische Bezeichnung aufgerufen wird:

Menasses Roman trägt den Titel „Vienna“ und rückt damit die Stadt, die doch Schauplatz der Familiengeschichte ist, auf Distanz. In dieser Distanzierungsbewegung holt die Autorin das nach, was der Vater in seiner restlosen Identifikation mit der österreichischen Nachkriegsgesellschaft versäumt hat. Der Titel irritiert die kursierenden Erfolgsgeschichten des nach 1945 nach Wien zurückgekehrten Vaters. Er hält den fremden Blick auf Wien fest und insistiert damit auf der vergebenen Chance des Vaters, sein Leben mit Blick auf seine Verfolgung, aus einem kritischen Abstand heraus neu zu beginnen. Aus dem

Exil in England zurückgekehrt, lernt er schnell wieder Deutsch und fügt sich bruchlos ein, in dem er Karriere als Fußball-Nationalspieler macht und in der österreichischen Gesellschaft reüssiert. [...]. Der englische Titel „Vienna“ identifiziert den toten Vater mit dem Hang zu Kompromiss und Konfliktscheue als den eigentlichen Adressaten des Romans. (Körte, 2008, 584)

Freytag bemerkt in dieser Distanzierung ein Element der Verfremdung, das zwischen Heimat und Sprache angesiedelt ist, wenn sie folgert: „Wird ‚Wien‘ in der Verfremdung ‚Vienna‘ als ein Ort markiert, der einerseits *Vaterstadt*, andererseits aber verloren und zerstört ist und nicht in der *Muttersprache* benannt wird“ (Freytag, 2007, 122). Marja-Leena Hakkarainen hebt die Interpretation schließlich auf ein gesellschaftliches Niveau und bezieht sich auf die jüdische Diaspora sowie auf Nation und Erinnerungskultur: „By giving her novel an English title, Menasse both refers to the Jewish diaspora and challenges the concept of homogenous Austrian nation and memory culture“ (Hakkarainen, 2011, 471). Meines Erachtens bezieht die Vieldeutigkeit des Titels mit dem englischsprachigen Namen der österreichischen Hauptstadt ihre Valenz aus der Globalisierung des Raumes Wien. „Vienna“ ist eben die englischsprachige und internationale Benennung von Wien und nicht der Name, den sich die Stadt quasi selbst gibt. Durch dieses Vorgehen wird eine Außenperspektive hergestellt, die die Beziehungen von Räumen und ihre Wirkungsweisen untersucht. Insofern lese ich den Titel als programmatische Referenz auf den literarischen Versuch, Wien und somit Österreich global zu verorten und die Stadt in ein Netz aus internationalen, politischen und geschichtlichen Geflechten zu stellen.

### **3.1.1. Reale Vorlagerung der fiktiven Räume**

Wie schon bei Streeruwitz und Köhlmeier haben alle literarischen Schauplätze eine lebensweltliche Entsprechung. Das Markante an der Wahl der jeweiligen Räume in *Vienna* ist jedoch nicht die Dominanz westlicher Tourismusorte wie bei Streeruwitz oder die Vielfalt und Quantität wie bei Köhlmeier, sondern die Betonung des Regionalen und Lokalen und seine Bedeutung für globale Geschichte. Selbst Wien und seine Schauplätze werden durch spezielle Raumdarstellungen immer wieder als provinzielle und teils abgeschiedene Räume beschrieben: „Insofern funktioniert der Schneuzl-Platz wie ein abgeschiedenes Dorf aus dem 17. Jahrhundert“ [...] (Menasse, 2005, 207). Der globale Raum per se ist nicht existent im Text, vielmehr werden unterschiedliche regionale

Räume in verschiedenen Ländern miteinander in Bezug gesetzt, wobei ein starker Fokus auf die soziale Konstruktion der Räume und der damit verbundenen Erinnerungen gelegt wird: „In contrast to the Western autobiographical traditions, Menasse's *Vienna* stresses social, not personal, memories“ (Hakkarainen, 2011, 476). Über die Beschaffenheit der Räume wird insgesamt wenig Konkretes berichtet. Sie werden über die Erfahrungen der Figuren erschaffen, die ihnen durch Erlebnis und Erinnerung imaginierte Konturen verleihen. Menasse legt ihre Räume als Milieustudien an, was insbesondere im Fall vom Schneuzl-Platz hervorgeht, der einer der Hauptaufenthaltsorte der Familie der Erzählerin ist:

The place the narrator remembers as her true home is the Schneuzl Sports Tennisclub, which turns out to be a socially and culturally hybrid space. [...] .  
The tennisclub, indeed, seemingly substitutes the old family home with a larger social milieu. (Hakkarainen, 2011, 476-477)

Diese Vorgehensweise wird auch im Raum Stopsley und insbesondere durch die Bedeutung der Pub-Szene vor Ort herausgestellt (siehe Kapitel III.3.3.1.). Anstatt detaillierter Raumbeschreibungen steht die (soziale) Bedeutung für das Subjekt im Mittelpunkt. Zusätzlich wird durch den Einbezug von Burma eine weitere Peripherie in den Blick genommen, die den westlichen Eurozentrismus aufbricht. Insgesamt wird durch die Vernetzung von unterschiedlichen sozialen Räumen in Österreich, England und Burma eine andere Art der Glokalisierung erreicht; nämlich nicht durch ein Gegenüberstellen von globalen und regionalen/lokalen Räumen, sondern durch die Verschränkung internationaler Peripherien miteinander, die durch ihre Beziehung globalisierte Qualitäten erlangen.

### **3.1.2. Glokalisierte Ethnoscapes**

Diese internationalen Peripherien bestimmen auch die Struktur der glokalisierten Ethnoscapes in *Vienna*. Besonders anschaulich wird dies in den Passagen über die ungewöhnlichen Erfahrungen des Vaters und des Onkels in England und Burma zur Zeit des Zweiten Weltkriegs. Die globale Welt trifft sich im Lokalen, wenn im Pub im provinziellen Stopsley ein amerikanischer Geschäftsmann, englische Arbeiter und ein österreichischer Bub aufeinandertreffen (Menasse, 2005, 54f.). Die Begegnung von Vertretern internationaler Regionen und somit des Lokalen schafft Glokalisierung.

Im Gegensatz zu *Partygirl.* und *Abendland* werden glokalisierte Ethnoscapes jedoch nicht über mediale Vorerfahrungen und Erwartungen der ProtagonistInnen aufgebaut, sondern über konkrete Erlebnisse in den sozialen Räumen. Chronologisch betrachtet verhält es sich in *Vienna* also gerade umgekehrt zu den zwei schon besprochenen Texten – die Figuren fahren den medial vorerlebten Räume nicht nach, sondern reisen ihren selbst erfahrenen Räumen hinterher, um ihre Erinnerungen zu durchleben und zu prüfen. Ein Beispiel dafür ist das Kapitel „Rückblick“ (Menasse, 2005, 346-368), in dem der alternde Vater der Erzählerin mit derselben nach England reist, um die Orte seiner Kindheit wieder aufzusuchen.

Im Raum England im Zweiten Weltkrieg wird vor allem durch den Einbezug lokaler Besonderheiten auch auf einer kulturellen Ebene Glokalisierung erreicht:

Zum Beispiel tanzten damals in London österreichische Juden in Dirndl und Lederhose zur Volksmusik, als daheim den Juden nicht nur das Tragen von Trachten, sondern jede über das Atmen hinausgehende Lebensäußerung bei Höchststrafe verboten war. (Menasse, 2005, 57)

Die enge und sehr individuelle Bindung an die Figuren der glokalisierten Ethnoscapes zeigt sich insbesondere in der Figur des Onkels, der vor dem Tribunal in London seinen Wunsch vorbringt in der britischen Armee zu dienen:

Der Tribunal-Vorsitzende fand das nicht normal. Während manche englischen Jungs alles versuchten, um sich zu drücken – „letzte Woche erst hat sich wieder einer selbst den Arm gebrochen“, sagte der Vorsitzende mißmutig –, rannte dieser hier wie besessen von einem Rekrutierungsbüro zum anderen: noch keine achtzehn, Ausländer und halb blind. [...]. Mein Onkel schwieg. Er hatte bereits erklärt, daß er als Österreicher und Jude nach England geflüchtet war, daß er als Österreicher und Jude eine militärische Ausbildung und eine Waffe erbitte, so daß er zurück auf den Kontinent könne, um mitzuhelfen, die dort verbliebenen Österreicher und Juden von den deutschen Nazis zu befreien. Die Kommission hatte peinlich berührt gelacht und keine Sympathien, ja nicht einmal Verständnis für seinen Wunsch erkennen lassen. (Menasse, 2005, 60-61)

Die vielschichtigen und komplexen Identitätskonstruktionen und deren historische Konditionierung spiegeln sich schließlich auch in intrafamiliären Ethnoscapes wieder, die durch Migration und dadurch ermöglichte Eheschließungen zustande kommen. Somit wird Glokalisierung auf einer persönlichen Ebene auch über kulturelle und religiöse Mischformen erreicht: „In Menasse’s family saga several new patterns of ethnic mixing emerge after the war. The uncle and the father of the narrator marry and remarry English,

Polish and Austrian women, so that there is soon a mixture of Jews, Catholics and Protestants in the family“ (Hakkarainen, 2011, 474). Neben dieser privaten Dimension glokalisierter Ethnoscapes, in der Räume in Liebesbeziehungen aufeinandertreffen, gilt es auch eine berufliche Dimension zu vermerken. Einige Familienmitglieder sind im kaufmännischen Bereich tätig und etablieren durch transnationale Geschäftsbeziehungen eine professionelle Form glokalisierter Ethnoscapes:

In addition to transnational bonds established by these intermarriages, the family also starts to conduct commercial and social transactions crossing national borders. In *Vienna* the narrator’s father becomes a businessman dealing with sportsmen coming from the socialist states of Eastern Europe. (Hakkarainen, 2011, 475)

Insgesamt ist also auch in Hinblick auf die Glokalisierung der Ethnoscapes zu bemerken, dass sie durchwegs individuell und sozial konstruiert sind und vor allem durch die Verbindung verschiedener internationaler Lokalitäten bedingt ist. Diese Verschränkungen haben ihren Ursprung oft in den Auslösern der Raumbewegungen.

### **3.1.3. Bewegliche Räumlichkeitswahrnehmung**

Bis auf wenige Ausnahmen werden die Raumbewegungen – ebensowenig wie die Räume selbst – der Figuren in unterschiedlichen Transportmitteln wenig konkret beschrieben. Eine Raumbewegung ist allerdings besonders zentral für das Narrativ und hat durch ihren Auslöser und ihre Folgenschwere eine erhebliche Bedeutung für die Interpretation. Dabei handelt es sich um die Kindertransporte, im Zuge derer der Vater und der Onkel als kleine Buben nach England verschifft werden. Die Kinder müssen also zu ihrem eigenen Schutz ihr Umfeld und ihre Familie verlassen und in ungewisse Räume aufbrechen, ohne die Sprache des Ungewissen sprechen zu können. Psychologisch stellt dies eine äußerst drastische Form der Raumbewegung dar und kann auch als „rupture“, also als Bruch, gelesen werden. Dieser Bruch in der Familiengeschichte, der durch die Trennung der Kinder von ihren Eltern über mehrere Jahre hinweg entsteht, hat gravierende Folgen (Seemann, 2011, 169). Sowohl emotional als auch sprachlich haben sich die Familienmitglieder entfremdet. All die späteren Versuche, familiensichernde und identitätsstabilisierende Geschichten zu erzählen, können als Ankämpfen gegen diese Lücke, die durch diesen Bruch ausgelöst wurde, gewertet werden.

Somit schafft Menasse einen narrativen Rahmen, der die gravierenden räumlichen und somit auch familiären Folgen des Holocaust ins Zentrum stellt:

Er [Hugo Onkel] bedauere vor allem, sagte er dem jungen Mann, daß seine Familie seither über halb Europa zerstreut sei. Seine eigenen Geschwister und all die Schwestern seines Vaters sowie deren Kinder – alle woanders, weit weg. „Ich bin eigentlich ein Familienmensch“, sagte er, selbst kinderlos geblieben, und sah betrübt zu Boden. (Menasse, 2005, 275)

Die zentralen Raumbewegungen in *Vienna* haben also einen erzwungenen Charakter und sind überwiegend durch den Holocaust und seine Folgen ausgelöst worden.

It is obvious that the international focus of the narrative resonates with the diasporic nature of Jewish life after the Shoah. However, as far as the two sides of multiculturality – the autonomous and the hybrid – are concerned, the narrative emphasizes the isolation of the family from Austrian society. (Hakkarainen, 2011, 476)

Während ich mich der ersten These Hakkarainens hier anschließen möchte, widerspreche ich der zweiten Einschätzung, dass das Narrativ die Isolierung der Familie von der österreichischen Gesellschaft betone. Konträr dazu werte ich den Text vielmehr als Kommentar auf die Vielfältigkeit der österreichischen Gesellschaft und ihre Hybridität. Dieser Gesellschaft ist die Familie der Erzählerin zugehörig; sie ist tief in ihr verwurzelt. Jedoch markiert das Narrativ in besonderem Ausmaß die Verschlossenheit der österreichischen Gesellschaft diese reiche Hybridität anzuerkennen bzw. die diversen und komplexen kulturellen und ethnischen Hintergründe ihrer Mitglieder zu honorieren. Dies wird auch in der Analyse der Zeit(en) in *Vienna* ersichtlich.

### **3.2. Analyse der Zeit(en) in *Vienna***

*Vienna* beginnt mit der Geburt des Vaters in Wien und endet mit dem Tod des Großvaters in Wien. Zwei „genealogische Basiserlebnisse“ bestimmen also den Rahmen des Narrativs, der eng an das Konzept der Generation gebunden ist. „Aus der Ich-Perspektive einer Enkelin werden die Schicksale einer Wiener Familie über drei Generationen hinweg verfolgt“ (Jahn, 2006, 588).

Bei dem Begräbnis des Großvaters am Ende des Buches sind durch die Anwesenheit einer großen Anzahl des Personals im Buch auch viele Räume gleichzeitig präsent. Dadurch werden die Verbundenheit der Räume, ihre zeitliche Bedeutung und Allgegenwärtigkeit noch einmal unterstrichen. Die Kontinuität und Rückwirkung der

Geschichte wird durch den Schlussatz geprägt. Wieder wird auf den Anfang verwiesen, nämlich auf die Erzählung von der Geburt des Vaters – und wie könnte es anders sein, durch ein humorvolles familiär konstruiertes Bonmot: „Mein Sohn war eine Sturzgeburt“ (Menasse, 2005, 428).

Während der Titel des Romans räumlich angelegt ist, lässt sich an einigen Kapitelüberschriften eine starke temporale Komponente feststellen: z.B. „Anfang“, „Neubeginn“, „Späte Liebe“, „Spätfolgen“, „Rückblick“, „Ende“, „Nachruf“... etc. . Drei elementare Schwerpunkte identifizierte ich in der Auseinandersetzung des Textes mit der zeitlichen Ebene: Permanent wird Vergangenheit in der Gegenwart neu konstruiert und ihre identitätsstiftende Funktion für die Gegenwart befragt. Dies äußert sich vor allem in der Häufigkeit des Wörtchens „später“ und seinen Kontexten und narrativen Strategien: „The narrator sways back and forth between past and present events“ (Hamidouche, 2011, 189). Außerdem entsteht im Text ein zeitliches Spannungsfeld zwischen Statik und Dynamik und deren Bezug zu literarischen Schnappschüssen und Anekdoten. Schließlich bezieht sich der Text stark auf das Konzept des familiären Erzählens gegen das Vergessen. Dabei spielen die Faktoren Generation, Alter und Krankheit eine erhebliche Rolle.

### **3.2.1. Später: fiktive Erzählzeit und erzählte Zeit**

Die Erzählerin erzählt aus einer Position in einer fiktiven Jetzzeit heraus, die nach 2000 angesiedelt ist. Die erzählte Zeit umfasst beinahe das gesamte 20. Jahrhundert. Verbunden werden die verschiedenen Ebenen von fiktiver Erzählzeit und erzählter Zeit über oftmalige Reflexionen und Wiederaufnahmen einzelner Ereignisse und Geschichten. „Aber mein Bruder hat diese Geschichte später natürlich ganz anders erzählt“ (Menasse, 2005, 201). Das Schlüsselwort der zeitlichen Aufbereitung ist „später“. Die Zeitangaben im Text werden tendenziell vage gehalten und erfordern oft einige Rechenaufgaben, um auf ungefähre Jahreszahlen schließen zu können. Aber das durchgängige temporale Kompositionsprinzip erschließt sich über eben dieses sehr häufig verwendete Wörtchen „später“ (z.B. „gelang es uns später“ (Menasse, 2005, 11), „lobte sie sich später zufrieden“ (Menasse, 2005, 120), „wie er später mit seinem typischen unfrohen Lächeln sagte“ (Menasse, 2005, 131), etc. ...). Ereignisse aus der Vergangenheit werden erst

gegenwärtig geschildert. Die Reaktionen und Folgen in früheren Vergangenheiten werden oft gleich anschließend in die Erzählungen eingeflochten. Etwa wenn die Erzählerin von den Kriegserlebnissen des Onkels berichtet und schon in die Erzählung seine späteren Korrekturen miteinbringt:

Über fünfzig Jahre später war er sogar so ehrlich zuzugeben, dass er – „ich betone: zum damaligen Zeitpunkt“ – über den Abwurf der beiden Atombomben „heilfroh gewesen“ war, denn der Pazifikkrieg wäre sonst noch ewig weitergegangen. (Menasse, 2005, 147)

Dadurch wird einerseits das zeitliche Geflecht von Vergangenheit und Gegenwart dargestellt, bzw. vor allem die Deutungshoheit der Gegenwart über die Vergangenheit und andererseits auch auf die Konstruiertheit von Erzählungen hingewiesen:

The novel presents a variety of witty anecdotes and family legends in a fragmented and non-linear fashion, moving back and forth in time and deliberately repeating and altering the stories. (Hakkarainen, 2011, 472)

Durch dieses permanente Wiederholen, Perspektivieren und ins Verhältnissetzen der Geschichten und der in ihnen enthaltenen dehbaren Wahrheiten wird das Verhältnis von Fakt und Fiktion zur Diskussion gestellt. Auch die Unsicherheit über die Erinnerungsfähigkeit bzw. über genaue Hergänge selbst maßgeblich prägender Ereignisse und deren zeitliche Verortung wird in folgendem Zitat über die Kriegserlebnisse des Onkels in Burma ersichtlich.

Kurz davor oder kurz danach fanden sie O’Malley, der sich in einem abgelegenen Teil der Gummiplantage erschossen hatte. Kurz davor oder kurz danach kapitulierten die Japaner, und endlich war auch der pazifische Krieg zu Ende. Aber die genaue Reihenfolge wußte mein Onkel später einfach nicht mehr, denn ihm war in diesen Wochen alles ineinandergeronnen.“ (Menasse, 2005, 178)

Erinnerungen und Erzählungen fließen diesem Bild zufolge ineinander und auch wieder auseinander. Dies kann so weit gehen, dass Fakten ihre Objektivität verlieren und nur mehr Fiktion denkbar wird bzw. nur die tatsächlichen TeilnehmerInnen an Geschehnissen über die Fakten Bescheid wissen: „Die Berichte über die Versammlung gingen später so sehr auseinander, daß die Sache im Grunde ein Geheimnis zwischen den Anwesenden blieb“ (Menasse, 2005, 213). Doch dem freien Deuten, dem Spielen mit den Fakten wird auch etwas Positives abgewonnen, wenn die Erzählerin freimütig ihre Neigung zum Verdrehen und Ausschmücken der Familiengeschichten eingesteht:

Ich habe bis heute die ältesten Geschichten am liebsten. Sie sind am offensten und am verheißungsvollsten, weil ihr wahrer Kern so verschwindend weit zurückliegt und deshalb fast alles erlaubt ist. (Menasse, 2005, 373)

Dieses Spiel mit erinnerten Anekdoten löst familienintern immer wieder Debatten um die Reichweite von Erzählern für den Familienzusammenhalt und über die Möglichkeit des faktentreuen Erinnerns und mentalen Archivierens aus. Darüber soll das folgende Kapitel durch die Gegenüberstellung von narrativen und photographischen Schnapschüssen und Anekdoten vertiefend Aufschluss geben.

### **3.2.2. Knappe Formen, große Lücken: Schnapschüsse und Anekdoten**

Die Familiengeschichten in *Vienna* teilen zwei wichtige Aspekte: ihren Schnapschuss-Charakter und ihre Vorliebe für Witz und Pointen. Diese kurzen zeitlichen Formen werden sowohl thematisch als auch narratologisch bearbeitet. Dabei kontrastiert die statische Qualität der Schnapschüsse die dynamische Struktur der Anekdoten. In folgender Passage verhandeln die Erzählerin und ihr Bruder den Wert von Fotos und Anekdoten für die Erinnerung und den Familienzusammenhalt:

Schon während wir rätselten, wie wir das sperrige Ding wohl nach Hause bringen würden, war mir klar gewesen, daß mir diese Lampe länger bleiben würde als mein Vater und daß sie mich später immer an ihn erinnern würde. Aber daß es so schnell gehen würde? All diese disparaten Erinnerungen hatte ich nun meinem Bruder voraus, und die Photos nützten ihm gar nichts. Aber das würde ich niemals wissen lassen. „Schau“, sagte ich, „das ist doch nichts anderes als eine Information, die irgendwelche völlig subjektiven Assoziationen wachruft.“ Mein Bruder sah mich fragend an. „Die Kindheit unseres Vaters in England“, versuchte ich zu erklären, „hat für uns lange nichts bedeutet, und jetzt, wo er alt ist, sammeln wir Bilder dazu. Aber was bringt das?“

„Ich weiß es nicht“, sagte mein Bruder, „Vetter Eins meint, wir werden immer weniger Familie, je mehr wir versuchen, sie aus Geschichten und Anekdoten zu konstruieren.“ (Menasse, 2005, 366-367)

Die Erzählerin bezweifelt den Wert und die Objektivität von Fotos, der Bruder bezweifelt den Wert und die Reichweite der Geschichten und Anekdoten. Beiden Formen und Medien der Erinnerungsrekonstruktion ist ihr kurzer, ausschnitthafter Charakter gemein. Insofern eignen sie sich auch als Verweis auf die Unmöglichkeit des faktischen Erzählers in voller Länge, da sie die Existenz der Lücke enthüllen und deren Akzeptanz einfordern.

An einer weiteren Stelle im Text (Menasse, 2005, 200f.) wird ein Foto zum Thema, das vom Vater und Bruder für die „Groschenzeitung“ aufgenommen wurde und

die beiden „zwangsharmonisch vereint“ ablichtet, während beide sich kurz davor noch lautstark gestritten haben. Der „pseudodokumentarische Charakter von Photos“ (Jahn, 2006, 590) wird in dieser Textstelle zur Diskussion gestellt. Insofern spiegelt die Fotografie nicht nur die Beschaffenheit menschlicher Erinnerung, sondern fungiert auch als deren Hilfsmittel, dessen Reichweite in Frage gestellt wird. Zusätzlich zu dieser thematischen Ebene, erinnert auch das narratologische Prinzip des Textes an eine Kette von Schnappschüssen, aus denen er sich zusammensetzt.

Immer wieder arrangieren sich die Figuren zu den Tableaus, die sich für das Album eignen. Man könnte sagen, daß die Familienromane eben die sehr zutrauliche und stabilisierende Funktion von Alben haben, und wenn man Eva Menasses *Vienna* liest, so wird man den Eindruck nicht los, daß wir hier eine Reihe geschickt arrangierter Fotos vor uns ablaufen sehen. (Schmidt-Dengler, 2012, 271)

Während ich Schmidt-Dengler hinsichtlich der „zutrauliche[n]“, „stabilisierende[n]“ Funktion von Alben in diesem Zusammenhang widersprechen möchte, schließe ich mich der Meinung an, dass im Text stark durch Bilder und deren Anordnung gesprochen wird. Das Arrangement der Geschichten wird dem Foto als Erinnerungsmedium nachempfunden und legt so die fragmentarische, zuweilen disparate Qualität von Erinnerungen frei. Zwischen diesen arrangierten Bildern liegen jedoch enorme und schwerwiegende Lücken im Narrativ, die wiederum durch das Anekdotische und den Witz gekittet werden. Im Text fasst die Nichte, eine Vertreterin der jüngeren Generation, dies wie folgt zusammen: „[U]nsere Familiengeschichte bestehe doch nur aus geschönten Anekdoten einerseits, aus um so auffälligeren Lücken andererseits“ (Menasse, 2005, 391). Doch die „Familiengeschichte, mit viel Witz erzählt, mit Sicherheit in der Placierung von Pointen und Verschränkungen der Episoden“ (Schmidt-Dengler, 2012, 270) verweist eben darauf, „dass durch die Anekdoten auch Leerstellen, peinliche Punkte in der Familiengeschichte überdeckt werden“ (Jahn, 2006, 590).

Diese Anekdoten leben von gnadenlosen Pointen und oft auch von einer guten Portion Galgenhumor; etwa wenn über die letzten Tage eines Familienmitglieds wie folgt berichtet wird: „Sie hat in Theresienstadt dann keine große Mühe mehr gemacht, denn sie überlebte die anstrengende Zugfahrt nur um zwanzig Tage“ (Menasse, 2005, 168). Rücksichtlos schwarzer Humor wird zur psychologischen Bewältigungsstrategie par excellence erkoren – „im Zweifelsfall [gibt man] der Pointe immer den Vorzug vor der

Geschmackssicherheit“ (Menasse, 2005, 76). Die Familie witzelt über jede Form von Tabus – Humor, Witz und Lachen stehen über allem. Selbst über die Nachkriegsjahre wird berichtet: „Geklagt haben sie alle in diesen ersten Jahrzehnten nie, nur Witze gemacht“ (Menasse, 2005, 104) . Die immens wichtige Funktion von Witzen und deren innenwohnender Ernst tritt hervor, wenn der Witz als Alternative zum Vergessen durch die Figur des Vaters enthüllt wird: „Doch das meiste vergaß er für viele Jahrzehnte, manches auch für immer, denn mein Vater pflegte die weniger geglückten Dinge im Leben blitzschnell zu vergessen, oder machte daraus einen geistreichen Witz“ (Menasse, 2005, 23). Dass die unterhaltenden Anekdoten in der Familie jedoch immer „nur Zwischenspiel zu durchaus ernsten Überlegungen“ (Menasse, 2005, 374) waren, wird durch ihre zeitliche Kürze, den kathartischen Effekt des Lachens und vor allem durch ihr Potential Lücken zu verdecken sowie gleichzeitig zu enthüllen, ersichtlich. Denn „[w]ie ein Schock im ‚lustigen‘ Anekdoten-Reigen, wie ein plötzliches Schweigen macht der Text aber gerade auch jenes kenntlich, über das nicht gesprochen werden kann“ (Freytag 119). Das vordergründig unterhaltende Erzählen in einer fotografischen Reihe von Anekdoten setzt sich mit den Leerstellen in der Familiengeschichte auseinander.

Hier ist ein apotropäischer Zauber durch Anekdoten, Verkleinerungen und zu Witzen verdichteten erzählerischen Kleinformen am Werk, die eine kompensatorische Funktion besitzen. Denn der überlaufende Erzählhaushalt dieser Familie vereint, zerstört und kittet widersprüchliche Positionen innerhalb der halbkatholischen, halbjüdischen Familie, in der jede und jeder zu unterschiedlichen Zeiten seiner Biografie die Frage nach seiner Identität bzw. dem Anteil des Jüdischen stellt oder diese – wie der Bruder aufgrund der katholischen Mutter und der dadurch herrschenden Unvereinbarkeit mit der Halacha – radikal in Zweifel zieht. Der anekdotische Erzählstrom ist ein Pakt und zugleich ein Antidot gegen das Verstummen. (Körte, 2008, 585)

Witzeln gegen das Vergessen, Verschweigen und Verstummen – so könnte man Menasses Humorprogramm im Text, das dem poetischen Programm des weiblichen Leidens von Streeruwitz somit diametral gegenübersteht, reißerisch betiteln. Die Auseinandersetzung mit dem Photographischen und Anekdotenhaften ist also vor allem vom zeitlichen Faktor der Gedächtnisarchivierung geprägt. Ein weiterer Faktor in Hinblick auf die Zeit ist das Konzept der Generation und der Familie in dieser Gedächtnisarbeit.

### 3.2.3. Generation und Familie

Das anekdotische Erzählen – die Vorliebe für den Witz, hat eine wichtige Funktion für die Familie der Erzählerin, insbesondere für deren transgenerationalen Dialog.

The family meetings thus have a vital role in transferring communicative memory to the younger generations and it is indeed through memorizing and storytelling that they learn to perform their identity as members of the family. (Hakkarainen, 2011, 480)

Die Geschichten, das „Em-Em“ – wie „manisches Mythologisieren“ (Menasse, 2005, 371) in der Familie liebevoll abgekürzt wird – und der Erzählprozess als solcher stärken die Gruppenkohäsion, (re-)formieren und affirmieren Familienidentität (Hakkarainen, 2011, 480) (Seemann, 2011, 169).

The foremost aim of the brother's parodic imitation is to earn admiration and, by generating laughter, to strengthen the cohesion of the group. The retold jokes and bon mots have a similar function. When the older generations have passed away, the jokes will keep them alive as long as they are transmitted in the family line. Simultaneously, the very act of storytelling reshapes the family identity. (Hakkarainen, 2011, 480)

Dieses zeitliche Moment der Vergänglichkeit, in dem sich die großen Fragen des Alters, der Krankheit und des Todes treffen, wird über „die ganze Heimeligkeit dieses familiären Sagengutes“ bearbeitet, „weil es unser flüchtiges Zusammensein mit einer kurzen aber kräftigen Wurzel in der Vergangenheit verankerte“ (Menasse, 2005, 372).

Die Beschäftigung mit dieser Vergangenheit ist – wiederum temporal betrachtet – eng an das Konzept der Generation gebunden, das in den letzten Jahren und Jahrzehnten eingehende kulturwissenschaftliche und im Zusammenhang mit dem neuen Familienroman auch besondere literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren hat. Eine der wichtigsten Generationen-WissenschaftlerInnen, Sigrid Weigel, identifizierte 2002 einen neuen geografischen Symbolismus in Hinblick auf das Generationen-Konzept, der eine ältere temporale Vorstellung von Generation ablöst:

After World War II and the Shoah, a chronology was established in which history was counted in generations and also recounted, or told, by members of those generations. With the increasing distance from the war – or the longer the temporal paradigm that defined the present as direct descendant of the war period

continued – the discourse on second and third generations has become more prominent. (Weigel, 2002b, 264-265)

Insofern präsentiert *Vienna* noch sehr stark dieses ältere, temporal geprägte Generationenmodell, indem die Erzählerin stark aus ihrer Rolle als Tochter und Enkelin herausschreibt. Auch die Autorin Eva Menasse kann dieser Generation zugeordnet werden: „Like many other second- and third-generation Jewish writers, she thematizes the silence of her family concerning the Shoah, the re-emergence of memory work in the 1980s, and the problems of transgenerational dialogue“ (Hakkarainen, 2011, 468).

Ausgehend von der Beobachtung, dass nicht nur „von und über Generationen erzählt wird“ sondern Generationen auch wieder „gezählt“ werden, kommt Sigrid Weigel in ihrem Artikel zu „Generation, Genealogie, Geschlecht“ zu folgendem Schluss:

In diesem Zusammenhang dient das Generationenmodell der Periodisierung und funktioniert insofern im kollektiven Gedächtnis als eine mythisch-narrative Form der Zeitrechnung jenseits von Kalender und Historiographie. (Weigel, 2002a, 162)

Folglich leistet die Generationenthematik in *Vienna* einen Beitrag zur temporalen Ordnung des Romans. Dies manifestiert sich auch in den oft recht unbestimmten Zeitangaben, die häufig nur über das ungefähre Alter der jeweiligen Kinder berechenbar werden. Über die Entwicklung des Generationenbegriffs und seine Signifikanz für die Gedächtnistheorie schreibt Weigel wie folgt:

Zusammenfassend lässt sich feststellen, daß sich seit dem 19. Jahrhundert zunehmend ein moderner Generationsbegriff etabliert hat, in dem die traditionelle genealogische Bedeutung in den Hintergrund tritt und ersetzt wird durch eine Aufspaltung in ein naturwissenschaftliches Konzept von Fortpflanzung/Vererbung einerseits und in kulturelle Konzepte andererseits, die vom familial konnotierten Gegensatz zwischen älterer und jüngerer Generation bis zum Kohortenkonzept der Generationengemeinschaft reichen. Daneben und dagegen wurde von einigen Theoretikern ein Geschichtsbegriff entwickelt, in dem das Verhältnis zwischen den Generationen in einer umfassenden Bedeutung von Erbe gründet, das im 20. Jahrhundert in eine psychoanalytisch fundierte Gedächtnistheorie eingegangen ist. (Weigel, 2002a, 189-190)

Zur Beziehung von Generation und zeiträumlicher Globalisierung ist außerdem noch besonders ein Interview mit Weigel von Interesse, in dem sie verdeutlicht, dass die Globalisierung radikale Folgen für das Generationenverhältnis hat.

Die tägliche Erfindung von Generationen im Feuilleton steht in einem umgekehrten Verhältnis zur sozialen Bedeutung von Generationen. Generationen strukturieren heute nicht mehr die Gesellschaft, weder im Sinne der

Jahrgangsgruppe noch im Sinne des Verhältnisses zwischen den Altersgruppen. Durch die Globalisierung sind andere Strukturen an die Stelle getreten, und umso mehr klammert man sich offenbar an den Begriff der Generation. (Geuter, 2006, 39)

Das derzeitige Generationenverständnis bestimmt sich „weniger über gemeinsame Erlebnisse“ als vielmehr über einen „Habitus, das heißt über eine ähnliche Haltung gegenüber den Erwachsenen, über Kleidungs- oder Musikvorlieben“ (Geuter, 2006, 36-37). Also im Gegensatz zur oftmals angeführten, prototypischen 68er-Generation, die sich über ihren gemeinsamen Erlebnis- und Erfahrungshorizont definiert, steht heute dieser sogenannte Habitus im Vordergrund, der global konstruiert wird und unabhängig von nationalen Grenzen Verbreitung findet.

Der Bezug zur Generationenfolge tritt dabei in den Hintergrund. Der Begriff der Generation enthält nämlich eigentlich zwei Dimensionen: Er bezeichnet zum einen die Einheit einer Jahrgangsgruppe. Zum anderen beschreibt er das Verhältnis zwischen vorausgegangenen und nachfolgenden Generationen. (Geuter, 2006, 36-37)

In *Vienna* ist es dieser ältere Begriff von Generationen, der stark um das transgenerationale Verhältnis kreist. Somit reiht sich der Text in eine ganze Reihe neuer Generationen- und Familienromane seit den 1990ern ein, die auch in den Literaturwissenschaften die Frage nach der Generation neu aufgeworfen haben. Charakteristisch für diese Generationsromane ist eine „Ausweitung der zeitlichen Dimension auf rund ein Jahrhundert“ durch mindestens drei Generationen, die im Blickwinkel stehen. Dadurch präsentiert sich in den Romanen „die Familie als genealogische Kette, wie sie aus dem traditionellen Familienroman seit dem 19. Jahrhundert bekannt ist“ (Jahn, 2006, 582). Weigel identifiziert in diesem neuen Trend eine „Sehnsucht nach Herkunft“, die durch das „Auseinanderbrechen von familialen Strukturen“ genährt wird:

Zwei Motive stechen in dieser Literatur hervor. Ein Motiv ist die Suche nach dunklen Flecken in manchen Familienromanen. Über Generationen hinweg wurde in den Gesprächen am Familientisch das Schweigen über die konkrete, individuelle Verwicklung in die NS-Geschichte fortgetragen. Das andere Motiv ist der Versuch, den Verlust von Herkunftskultur auszugleichen. Die Suche nach familialen Genealogien, die Rekonstruktion von Familiengeschichten ist eine Möglichkeit, den eigenen Platz in der Gesellschaft zu sichern, der heute nicht mehr selbstverständlich ist. (Geuter, 2006, 39)

Beide Motive finden sich in *Vienna*. Insbesondere die Erzählerin sucht als Archivarin des Familiengedächtnisses ihren Platz in den Generationenverhältnissen und forscht nach Genealogien.<sup>39</sup> „Family storytelling creates generations with different tasks and tactics“ (Hakkarainen, 2011, 480). Die Erzählerin inszeniert sich vorerst überwiegend als passive Zuhörerin, maximal noch als Mediatorin und Streitschlichterin. Doch durch ihren Akt des Erzählens wird sie selbst aktiv. Liebevoll empathisch aber kritisch distanziert findet sie ihre eigene Stimme im polyphonen Klang der Familienmitglieder (Seemann, 2011, 169). Sie schreibt sich in das Familiengedächtnis ein. „The end of the novel shows the female narrator finding her own voice in retelling and reinventing the family saga by writing it“ (Hakkarainen, 2011, 482). Dies kann auch als „Versuch der Selbstermächtigung“ durch die Kreation einer „eigene[n] Erzählgegenwart“ der Enkelgeneration gelesen werden (Körte, 2008, 592). Der Akt dieser Selbstermächtigung der Erzählerin, die stellvertretend für eine Enkelgeneration gelesen werden kann (wofür auch deren Namenlosigkeit spricht), vollzieht sich durch eine bewusste Reflexion der Familiengeschichte, ihrer Lücken und besonders ihrer Mischung aus Fakt und Fiktion, an denen die Erzählerin letztlich selbst kreativ mitschreibt. Entscheidend bei diesem Vorgehen ist die Offenlegung dieses kreativen Prozesses der Fiktion und der Unzuverlässigkeit des Erinnerns und Erzählens. Etwa wenn die Erzählerin lakonisch kommentiert: „Vielleicht war es solch ein friedlicher Sonntag im Wienerwald, bei Tee und Kuchen – Mimi mochte österreichische Mehlspeisen –, an dem sie ihn scheu fragte, ob er sich vorstellen könne, sie zu adoptieren“ (Menasse, 2005, 139). Die (Nach-)Erzählerin steht also zu ihrer Rolle und zur möglichen faktischen Untreue ihrer Spekulationen. An einer anderen Stelle tritt auch eine gewisse Ironie zutage, wenn sie im Zuge einer familiären Diskussion ihrem Bruder zugewandt bemerkt:

[I]ch rief begeistert „erzähl“, obwohl ich die Geschichte mitsprechen hätte können und obwohl sie sich natürlich nicht mitten im Krieg, sondern noch vor dem

---

<sup>39</sup> Zur archivarischen Leistung der Autorin: „As Eva Menasse revisits and eventually establishes distance to a traumatic family narrative that originated with the Holocaust and subsequently spans three generations, she performs an important archival task. On the one hand, the last member of a three-generational memory community based on the communicative memory of Holocaust preserves and translates the memory of her ancestors for a new memory community that will only be able to gain access to the traumatic past through historical and cultural mediation. On the other hand, her narrative paves the way for, and is simultaneously symptomatic of, an important juncture in Austria’s memory culture which brings release from post-traumatic memory structures“ (Seemann, 2011, 171-172).

Anschluß ereignet hat, was doch einen gewissen historischen Unterschied machte. Aber ich mußte wohl wirklich aufhören, so rechthaberisch zu sein. (Menasse, 2005, 377)

Zentral für die Entwicklung der Erzählerin und ihrer Rolle innerhalb der Familie und als Generationsvertreterin ist folgende Passage, in der sie die Gründe ihres Unvermögens darlegt sich in der Familie einzufinden:

Eigentlich war das seit jeher mein Problem. Früher, als ich noch ein Kind war und dieser wortgewaltigen Familie zugehörte, hatte ich einen großen Wunsch: Ich wollte eine eigene Meinung. Der Wunsch hatte ungelogen diesen Wortlaut. Eine eigene Meinung zu haben, das schien das Gegenteil zu den Erfahrungen am großen Familientisch zu sein, wo die Mythen und Geschichten, die Aphorismen und Aperçus, der im Jenseits grantelnde Großvater und seine übermächtige, weil unvollständige Lebensgeschichte alles beherrschten. Aber bei dieser Familie, wo das Faktische oft ungewiß war, wo alles nur gut und ganz wurde, wenn man es zu einer Geschichte mit einer Pointe machen konnte, da wollte mir das natürlich nicht gelingen. (Menasse, 2005, 388-389)

Die Ungewissheit des Faktischen hindert sie daran eine eigene Meinung zu entwickeln, daher entscheidet sie sich dafür am Fiktiven mitzuschreiben, allerdings wie schon erwähnt, mit dem entscheidenden Unterschied, dass sie diese Schwierigkeit offenlegt. Weniger die „Authentizität des Dargestellten“ steht im Vordergrund, sondern die „Erzähl- und Vorstellungsprozesse“, die Erinnerung formieren (Stephan & Tacke, 2007, 8). Dadurch verbalisiert die Erzählerin das „unerlaubte Unterfangen einer Entfremdung von den Eltern“ (Körte, 2008, 579). Mit dem Ende des Narrativs und der Feststellung, dass eine neue Ära in der Familiengeschichte eingeleitet wurde, markiert die Erzählerin einen Generationenwechsel:

The last chapter „Nachruf“, is presented as an obituary for a family narrative that has lost its concealing power with the passing away of the last Holocaust witnesses. The narrator's final decision to bring closure to her family narrative concludes a process of mourning that was set in motion with the narrator's creative attempt to revisit, record and rewrite family history. Importantly, the generational shift underlying the narrator's decision to mark the end of a memory community based on the experiences of the Holocaust is framed by a fundamental shift in the historical consciousness of Austrian society. (Seemann, 2011, 171)

Der Bruder der Erzählerin nimmt eine völlig andere Rolle im Familiengefüge ein und beteiligt sich vordergründig lautstärker und nachhaltig rebellischer an den Generationenkonflikten und auch am historischen Bewusstsein Österreichs. Insbesondere am politischen Verständnis und der Haltung zu Österreich scheiden sich die Geister. Im

Text werden die unterschiedlichen politischen Einstellungen von Vater und Bruder wie folgt heruntergebrochen: „Mein Vater fand Österreich vollkommen, wie es war, mein Bruder wälzte mit seinen Freunden politische Ideen, deren zentraler Gedanke die Veränderung von allem war“ (Menasse, 2005, 190). Dabei spielt das Ideengut der 68er-Generation eine große Rolle für den Bruder, der als Historiker eine sehr populäre Figur in der Öffentlichkeit als Naziverbrecher entlarvt. Diese Rebellion der Kinder interpretiert Weigel in Deutschland als „revolt of the sons against their fathers“, wobei die Väter als „incorporation of both the Nazi Regime and the restoration of old power structures in the new West German society“ (Weigel, 1992, 46) wahrgenommen werden. In Österreich verhielten sich diese Entwicklungen ähnlich, wenngleich auch in abgeschwächter Form. Beim Bruder und Vater der Erzählerin bekommt diese Rebellion noch eine wesentlich komplexere Note, wenn nämlich ein Sohn gegen einen Vater rebelliert, der selbst Opfer des Nazi-Regimes war, sich aber für das Verständnis des Sohnes zu wenig politisch zeigt und sich zu wenig mit seiner jüdischen Herkunft identifiziert. „In diese Watte aus Harmonie und Glück, aus bescheidenem Erfolg und Geschichtsvergessenheit gepackt, konnte mein Bruder gar nicht anders, als zu rebellieren und todunglücklich zu sein“ (Menasse, 2005, 189). Die permanente Forderung des Bruders an die ältere Generation, sich intensiv mit der jüdischen Identität der Familie auseinanderzusetzen, stößt beim Vater auf taube Ohren. Viele Passagen kreisen um Fragen des Jüdischseins und dessen bestimmende Faktoren.

Die Frage nach der jüdischen Identität dient im Roman dazu, die Aporien einer biologistischen Genealogie vorzuführen. [...]. Das Modell, das Menasse der biologistischen Genealogie im Roman entgegensemmt, ist das der Familienmythologie. (Jahn, 2006, 589)

Diese These möchte ich ergänzen, indem ich Menasses Modell der Familienmythologie um eine Dimension der temporalen und soziokulturellen Generationenfrage erweitere. Das Mythologisieren und das Erzählen dienen dem transgenerationalen Dialog. Dadurch wird versucht, die Distanz zwischen grundlegend anderen Erfahrungshorizonten zu verringern. Letztlich kann jedoch nur eine Annäherung erreicht werden, wobei der Bruch des Zweiten Weltkriegs und der Shoah eine Zäsur markieren, die den transgenerationalen Dialog fundamental erschweren.

Die Kinder von Holocaust-Überlebenden, die er kannte, litten meist darunter, daß sie mit all den Toten aufgewachsen waren, die dauernd mit am Tisch saßen. Nur bei ihnen war es umgekehrt, wie es meinem Bruder schien. Da hatte man Verwandte im Krieg verloren und deckte das noch mit Schweigen zu. (Menasse, 2005, 322-323)

Über das Verhältnis des Bruders, der das Schweigen der Familie über den Holocaust aufbrechen will, und des Vaters zueinander werden unterschiedliche generationale Strategien der Traumabewältigung abgerufen. Dabei ist in *Vienna* durch die Generation der Erzählerin, aber auch die ihres Bruders, ein Verhalten zu beobachten, das wissenschaftlich wie folgt abstrahiert wurde: Groß geworden und sozialisiert mit den Narrativen und Bildern der ersten Generation, greift die zweite und dritte Generation „das gespeicherte Wissen, die Rhetorik der Erzählungen und die standardisierte Ikonographie des Holocaust“ (Köppen & Scherpe, 1997, 2) auf, um sie für die eigene Standortgewinnung zu nutzen. Dabei werden die „Vor-Bilder“ affirmativ zitiert, ironisch gebrochen oder kritisch reflektiert (Stephan & Tacke, 2007, 7). Dadurch stellt *Vienna* auch ein literarisches Unterfangen dar, das Generationendialoge und –ablösen kommentiert.

Similar to Rabinovici's and Robert Menasse's works, Eva Menasse's family narrative marks a generational shift initiated by the passing away of Holocaust witnesses and the descendant generations' desire and/or feeling of responsibility to effectively seek release from a transgenerational narrative of trauma. (Seemann, 2011, 169)

Dabei stehen die großen zeitlichen Fragen des Lebens im Zentrum – die der Vergänglichkeit und des Todes. Das Wegbrechen einer Generation mitsamt ihrem Erfahrungs- und Erlebnisgut und dessen Folgen werden diskutiert:

Solange mein Vater, meine Mutter, mein Onkel, die Tante Ka und die kleine Engländerin lebten, die die Widersprüche und Ungereimtheiten unserer Familie verkörperten, als Beweis für alles, was möglich ist, so lange konnten wir Kinder die besten Freunde sein und Mitglieder einer Familie. Doch als diese Generation tot war, kämpften wir traurigen Diadochen um eine Deutungshoheit, die vor uns keiner gebraucht hatte. Und so muß es hier eben zu Ende gehen, mit meiner lustigen Familie und mit dem ganzen herrlichen „Em-Em“. (Menasse, 2005, 392-393)

### **3.3. Charakteristika der globalisierten ZeitRäume in *Vienna*: Flucht in erinnerte Anekdoten**

Die erläuterten räumlichen und zeitlichen Merkmale des Narrativs bilden nun die Basis für die Analyse der einzelnen ZeitRäume, die ich unter den Titel „Flucht in erinnerte Anekdoten“ stellen möchte. Besonders in den Passagen, die Stopsley (während des Krieges und bei der Rückkehr des Vaters), Burma (während des Krieges und retrospektiv durch die Einführung der Romanfigur Mimi), und Wien thematisieren, kommt mein Argument der narrativen Verknüpfung von Zeit und Raum zum Tragen. Innerhalb Wiens stellt Menasse verschiedene Mikroräume dar, von denen ich drei fokussiert betrachten möchte: den Donau-Oder-Kanal, den Tennisclub Schneuzl-Platz und das Ministerium. Während der Schneuzl-Platz vordergründig die private Sphäre repräsentiert, steht das Ministerium vorerst für die öffentliche Dimension der Gesellschaft. Doch beide Orte hinterfragen auch die gegenseitige Durchdringung der öffentlichen und privaten Aspekte. Dem Donau-Oder-Kanal kommt aufgrund der unterschiedlichen erzählzeitlichen Schichten eine Sonderposition zu. Dort wird Öffentliches und Privates vom Faktor Zeit abhängig erzählt. Interessanterweise kommen allen drei Räumen ähnliche Funktionen im Roman zu. An allen Orten enthüllt Menasse beispielhaft korrupte, diskriminierende, insbesondere rassistische Züge der österreichischen Bevölkerung, worauf ich zusammenfassend in Kapitel 3.4. näher eingehen möchte.

### **3.3.1. Stopsley**

Die südenglische Kleinstadt (bzw. das heutige „ward“) Stopsley fungiert in den Kapiteln *Glück & Unglück* (Menasse, 2005, 52-76) und *Rückblick* (Menasse, 2005, 346-368) als globaler sowie lokaler Raum. Der Vater der Erzählerin und sein Bruder werden über die Kindertransporte im Zweiten Weltkrieg von Wien nach England verschickt. Stopsley, das sich auf das reale Stopsley im nordöstlichen Luton bezieht, wird also als neues Zuhause für einen österreichischen Buben in einer sehr instabilen Zeit gezeichnet. Über die Figur des Vaters erlebt der Leser den Raum Stopsley in zwei unterschiedlichen Zeitspannen: während des Zweiten Weltkriegs und bei der Rückkehr des Vaters an diesen Ort in der Jetzzeit. Das Pub in Stopsley und der Friedhof spielen dabei als zwei öffentliche Räume mit unterschiedlichen Funktionen eine besonders zentrale Rolle in der Erschließung des Textes.

Das gut besuchte örtliche Pub ist ein Raum der Begegnung und hat insofern auch eine wichtige gesellschaftliche und politische Funktion. Der etymologische Hintergrund des Begriffs „Pub“ als „Public House“, also als öffentlicher Raum, der jedem zugänglich ist, verweist auf diese Charakteristiken. Ähnlich dem Tennisclub Schneuzl-Platz in Wien repräsentiert auch das Pub einen gesellschaftlichen Treffpunkt. Jedoch unterscheidet sich der öffentliche Raum des Pubs insofern vom Tennisclub, als dass es keine Zutrittskriterien zu erfüllen gibt. Dadurch steht das Pub in seiner ursprünglichen Intention, im Gegensatz zum Tennisclub, auch für einen Treffpunkt, der eine schichtenübergreifende Durchmischung der Bevölkerung ermöglicht.

In diesem Pub, das auch als pars pro toto für den Raum Stopsley steht, der wiederum als pars pro toto für das kleinstädtische England gelesen werden kann, ist eine der zentralen Figuren der reiche und mächtige Mister Bulldog. Dieser dunkle Charakter nimmt sprichwörtlich und buchstäblich sehr viel Raum ein an diesem Ort: „Das größte Problem meines Vater während des Krieges war Mister Bulldog. [...] Mister Bulldog mochte keine ‚Judenbengels‘“ (Menasse, 2005, 52). Das Pub wird politisch und ideologisch aufgeladen. Eine Geschichte an den Rändern von Geschichte wird konstruiert; ohne Geschichte zu relativieren, Schuldfragen anzuzweifeln oder Opfer-Täter-Verhältnisse zu hinterfragen, macht sie auf ein wenig besprochenes Thema aufmerksam: den Antisemitismus in England während des Zweiten Weltkrieges.

In den Pubs hörten die Arbeiter geduldig zu, wenn er [Mr. Bulldog] seine politischen Ansichten zum besten gab, und keiner widersprach ihm wenn er seiner ‚festen Überzeugung‘ Ausdruck verlieh, dass die ‚Kampagne‘, die Deutschland gegen die Juden führte, gewiss ihre Berechtigung habe. Dabei war er kein Freund der Deutschen, beileibe nicht. Genaugenommen tat er sich, wie übrigens viele Engländer, anfangs recht schwer, die deutschsprachigen Juden, die plötzlich in Scharen ins Land gekommen waren, vom verhassten Kriegsgegner zu unterscheiden. (Menasse, 2005, 53)

Innerhalb dieser Passage zersplittert der Text gängige ideologische Vorstellungen. Obwohl „die Deutschen“ verhasste Kriegsgegner waren, wird deren Judenverfolgung eine bestimmte Berechtigung eingeräumt. Die mangelnde Differenzierung zwischen nationalsozialistischen Deutschen und deutschsprachigen jüdischen Flüchtlingen wird thematisiert und die Frage in den Raum des Pubs gestellt, welche ideologische Grundlage in der Bevölkerung für die Beteiligung Englands am Zweiten Weltkrieg geschaffen

worden wäre.

Die Konstruktion dieses provinziellen, aber auch globalen Raums Stopsley verdeutlicht einmal mehr die Komplexität von Geschichte. Durch die Einführung der Figur eines „amerikanischen Geschäftsmanns“ (Menasse, 2005, 53) in den Raum des Pubs, der neben den unbeteiligt wirkenden, schweigenden Arbeitern im Pub als einziger wagt, Mr. Bulldog zu widersprechen, wird noch ein weiterer Beitrag zur Polyphonie und Globalisierung des ideologischen Raums geleistet. Der Geschäftsmann spricht klare Worte und stellt sich auf die Seite der Juden. Bevor es zum Eklat zwischen ihm und Mr. Bulldog kommen kann, stellt sich allerdings der Wirt diplomatisch dazwischen und in dem Moment betritt der „Judenbengel“, also der Vater, das Lokal. Es geht in dieser Szene keineswegs darum Verantwortung abzuwälzen, sondern vielmehr darum aufzuzeigen, dass Geschichte nicht mehr isoliert und national betrachtet werden kann, dass es Zeit wird, globale multipolare Geschichte(n) zu schreiben, die immer wieder die unbedingte Beziehung zwischen Vergangenem und Gegenwärtigen betonen.

Besonders nah setzt sich der Text mit der Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart in der Konstruktion des zweiten ZeitRaums im Kapitel *Rückblick* auseinander. Der Vater, nun ein älterer Herr, reist 60 Jahre später mit seiner Tochter, der Erzählerin, nach England zurück. Zwei Generationen machen sich auf eine Spurensuche, auf der dem globalen Raum alte und neue Bedeutungen zugeschrieben werden. Wie auch an anderen Stellen im Roman werden die Themen Antisemitismus, Rassismus und Fremdenfeindlichkeit miteinander verflochten:

Als wir durch eine lange Straße in Luton fuhren, deutete Harry links und rechts aus dem Fenster und sagte „Kein einziger Weißer mehr da“, warf dann einen Blick in den Rückspiegel auf mich und fügte hinzu: „Das soll jetzt nicht rassistisch klingen, aber hier ist es wirklich zu viel.“ (Menasse, 2005, 348)

Dieses Mal wird der ideologische Raum nicht in einem Pub konstruiert, sondern in einem fahrenden Auto. Dadurch wird dem Gesagten eine dynamischere Wirkung beigemessen. Überdies kommt den scheinbar beiläufigen Bemerkungen auch noch eine besonders erhöhte abfällige Qualität zu, indem über Menschen außerhalb des sicheren Auto-Innenraums geurteilt wird; unterstützt von deutenden und abwertenden Fingergesten. In diesem Kommentar aus dem Auto, also aus einem persönlich abgegrenzten Innenraum heraus, erfolgt auch eine Entfremdung vom durchfahrenen Ort selbst. Der öffentliche

Raum wird folglich aus einem geschützten und privaten Innenraum heraus kommentiert. Durch derlei Verschränkungen von alten und neuen Diskriminierungen, gelingt es Menasse auf Kontinuitäten und Brüche in der Geschichte hinzuweisen. Von der Antisemitismus-Debatte im Pub während des Zweiten Weltkriegs schlägt der Text eine Brücke zum Alltagsrassismus in Stopsley in den 2000ern.

Interessanterweise verschränkt Menasse über die Rassismusthematik das heutige Stopsley auch mit dem Wien Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre, wodurch ein dritter ZeitRaum kreiert wird. Die Erzählerin verweist wiederum auf die eigene Familiengeschichte, wenn sie erzählt, dass der Vater selbst ihrer jüngeren Schwester verboten hat, mit einem amerikanischen Studienkollegen auszugehen; die „Uni-Affäre“ (Menasse, 2005, 350) wird die Geschichte vereinfachend genannt und ist häufiger Anlass zu geschwisterlichen Diskussionen. Durch dieses Kreuzen von Stopsley und Wien wird wiederum auf historische Kontinuitäten hingewiesen. Beide Räume werden ideologisch aufgeladen und durch die Bewegungen ihrer Akteure globalisiert.

Ein weiteres Charakteristikum für die Globalisierung des Raums Stopsley ist die Konstruktion des Ortes als Raum der Begegnung zwischen den Generationen, die Menasses Werk prägt. Stopsley wird zum Treffpunkt zwischen Vater und Tochter, zwischen Vater und Neffen der Ersatzeltern, und zwischen Vater und den Kindern seiner ehemaligen Schule (Menasse, 2005, 355f).

Noch eine räumliche Verbindung wird in diesem Kapitel hergestellt: Der Umstand während seiner Rückreise nach England, der im Vater das größte Befremden auslöst, ist das Nicht-Auffinden des Grabes seiner Adoptiveltern.

„Wir sind jetzt da“, sagte Harry und wies auf eine steinerne Bank zwischen Rosenbeeten. „Wo?“ rief mein Vater aufgereggt und riß sich den Seesack von der Schulter. „Hier“, sagte Harry und zeigte mit ausladender Geste über einen malerischen Hain. „Aber wo ist ihr Grab?“ fragte mein Vater verständnislos. Harry erklärte, dieser Abschnitt hieße „garden of remembrance“, man könne hier seine Asche verstreuhen lassen, und eben das hätten Uncle Tom und Auntie Anne verfügt. (Menasse, 2005, 359)

Aus vorerst nicht recht ersichtlichem Grund, reagiert der Vater völlig entgeistert auf die Einäscherung seiner damaligen Ersatzeltern. Er sieht sich konfrontiert mit einem nicht-existenten, für ihn symbolisch leeren Raum. Der „garden of remembrance“ erfüllt also nicht die von ihm gestellten räumlichen Erwartungen. Der Vater hält fest an einer

Notwendigkeit des individuell benannten Grabes, das eine starke Kongruenz zwischen Zeichen und Bezeichneten aufweisen müsste. Ein Kreuz oder Stein mit dem Namen und den Daten des Verstorbenen stünde dabei exakt an dem Ort, an dem der Verstorbene in der Erde bestattet wurde. Das dynamische, anonymere Konzept des Ascheverstreuens wird hier also einer statischen, exklusiven Grabstätte gegenübergestellt.

Auch zeitlich kollidieren hier zwei unterschiedliche Modi. Während das Einäschern und Verstreut-Werden zeitlich kurze Handlungen darstellen, ist der Verwesungsprozess unter der Erde mit einem sichtbaren individuellen Denkmal des Grabes deutlich langfristiger angelegt. Also korrelieren Zeit und Ort beim vom Vater erwünschten Bestattungsmodus in höherem Maße. Während das statische Grabmal jedoch Vorstellungen der temporalen Ewigkeit bedient, ruft das Verstreuen von Asche eine räumliche Grenzenlosigkeit ab. Insofern stehen sich hier räumliche und zeitliche Ansprüche diametral gegenüber. Diese Passage unterstreicht auch deutlich die dynamische Natur von Zeit und Raum, die der Text insgesamt präsentiert. Obwohl der Vater versucht, an einer monument-gebundenen, statischen und greifbaren Form der Erinnerung festzuhalten, muss er sich schließlich mit der Prozesshaftigkeit der hier vorgefundenen Bestattungsvariante abfinden.

Doch schon wenige Zeilen später bietet der Text ein weiteres Erklärungsmodell an, das eine Verbindung zwischen Stopsley, der nicht vorhandenen letzten Ruhestätte und dem Vernichtungsort KZ im Zweiten Weltkrieg entwickelt:

„Du meinst, hier steht nirgends, dass die beiden hier“, er räusperte sich, „verstreut wurden?“ Kein Name, keine Tafel? Selbst in den Kazetts macht man doch heute Räume, wo... (Menasse, 2005, 360)

Diesen Verweis auf das Konzentrationslager, den absoluten Ort der Menschenverachtung und Entwürdigung, als Referenzrahmen für das eben Beobachtete, weckt auch Assoziationen zum Prozess des Einäscherns und des Verbrannt-Werdens an sich. Durch diesen Verweis auf die „Kazetts“ werden räumliche Bilder in der Leserschaft abgerufen. Man stellt sich die Frage, inwieweit die Irritation und der sichtliche Schmerz des Vaters mit den Methoden der Judenvernichtung und der anonymen Auslöschung so vieler Individuen zusammenhängen. „Mein Vater fand diese Art von Bestattung barbarisch. [...] Man muss einen Ort haben, wo man hingehen kann“ (Menasse, 2005, 361). Der Vater wünscht sich einen Ort, einen Raum, um zu trauern. Ein Interpretationsansatz kann also

über die Erinnerungen an Familienmitglieder erfolgen, denen der letzte Ruheort durch die Nazi-Vernichtungsmaschinerie verweigert wurde.

Sowohl die Konstruktion des Pubs als ideologischer Raum der Begegnung auf der ersten Zeitstufe während des Zweiten Weltkriegs als auch die ethische Diskussion, die sich um den Friedhof als Raum der letzten Ruhe in der zweiten Zeitebene entspinnt, belegen Menasses literarische Technik globalisierte Zeiträume entstehen zu lassen, in denen sich österreichisches und englisches Personal begegnet und Ideologien verhandelt werden.

### **3.3.2. Burma**

Die räumliche Achse England-Burma-Wien wird über die Figur des Onkels hergestellt. Wie der Vater, war auch sein Bruder als Kind von Wien nach England verschickt worden, wo er neun Monate auf der Isle of Man interniert gewesen war. Schließlich ist er der britischen Armee beigetreten, wurde jedoch zu seiner Enttäuschung an den für ihn unerwünschten Ort Burma versandt.

Nachdem er [aus dem Internierungslager] entlassen worden war, dauerte es noch einmal zwei Jahre, doch dann nahm die britische Armee endlich deutschsprachige Ausländer auf. Er meldete sich sofort. [...] Nachdem er all das hinter sich gelassen, überstanden und geschafft, nachdem er eine mehrwöchige Grundausbildung in Glasgow und anschließend eine Spezialausbildung („alles im Laufschritt, sogar Zähneputzen“) erhalten hatte, als also sein zorniger Wunschtraum, mit der Waffe in der Hand die Eltern zu befreien, zum Greifen nahe schien, erhielt mein Onkel als einziger von all seinen Kameraden, eine Tropenausrüstung. (Menasse, 2005, 132-133)

Die absurde Situation, die sich um einen Österreicher jüdischer Abstammung entspinnt, der nach England verschickt wird, dort interniert wird, nach seiner Entlassung dann, um den Kampf gegen die Nazis aufzunehmen, der britischen Armee beitritt, und schließlich nach Burma entsandt wird – statt im Krieg gegen Deutschland eingesetzt zu werden – verweist wiederum auf eine Geschichte an marginalen Rändern der Geschichte. Burma kommt durch den Onkel von Wien ausgehend über England ins Spiel. Ein neuer Raum wird damit ins Narrativ geflochten.

Konkrete Erinnerungen an seinen Aufenthalt in Burma werden erst durch die Einführung der Figur Mimi im Kapitel *Späte Liebe* (Menasse, 2005, 126-156) abgerufen. Dieses Kapitel knüpft direkt an das Kapitel *Neubeginn* (Menasse, 2005, 103-125) an, in

dem der Donau-Oder-Kanal den zentralen Raum darstellt. Der Text verfährt auf temporaler Ebene mit dem Raum Burma ähnlich wie mit dem Raum Stopsley. Zwei Zeitspannen können ausgemacht werden: die Zeit des Onkels während des Zweiten Weltkriegs in Burma und die Zeit der imaginären Rückkehr nach Burma durch das Zusammentreffen mit Mimi, seiner neuen Hausangestellten in der fiktiven Jetztzeit. Die Figur Mimi löst einen Erinnerungsprozess aus, in dem der Raum Burma eine retrospektive Neubewertung erfährt, „[...] alles veränderte sich, als Mimi kam“ (Menasse, 2005, 129). Im Kapitel *Späte Liebe* werden folglich auf der räumlichen Ebene nicht nur England, Burma und Wien miteinander verknüpft und dadurch globalisiert, sondern auch auf zeitlicher Ebene der Zweite Weltkrieg und die Jetztzeit miteinander in Verbindung gesetzt.

Mimi hieß eigentlich Mi Mi Kiang und stammte aus Burma, jenem weltabgewandten Land aus reißenden Flüssen, gigantischen Gebirgsketten und malarialverseuchten Wältern, in dem mein Onkel fünfunddreißig Jahre vor ihrer Geburt als Soldat gedient und das ihm erst wirklich das Gefühl gegeben hatte, verbannt zu sein. (Menasse, 2005, 134)

In dieser Passage wird Burma als befremdlicher, entrückter, wilder und zerstörerischer Raum der Verbannung skizziert. Der Onkel verbindet mit dem Raum bis zum Aufeinandertreffen mit Mimi ausschließlich Negatives. Es ist für ihn ein verseuchter, gefährlicher Kriegsschauplatz, der ihn davon abhielt gegen die Nazis zu kämpfen, und somit seiner eigentlichen Intention im Wege stand. Die Figur der Mimi, zu der der Onkel zwar schwer einzuordnende aber zweifellos Gefühle entwickelt, verleiht dem Raum Burma durch ihre Anwesenheit in Wien neue Konnotationen.

Die Beziehung des Onkels zu seiner „Bedienerin“ Mimi ist so facettenreich und komplex wie der historische Blick auf die Kriege in Südostasien selbst. Menasse siedelt das Verhältnis in einem Spannungsfeld aus Vater-Tochter, Großvater-Enkeltochter, Gönner-Erbschleicherin, alternder Herr-Lolita, und väterlicher Freund-junge Frau an. Die eigentliche Unmöglichkeit Geschichte zu teilen, bzw. die enorme individuelle Prägung in der Konstruktion von Räumen, wird besonders in den Gesprächen des Onkels mit Mimi deutlich:

Gemeinsam sahen sie sich eine Karte an, die mein Onkel aufgehoben hatte. Er zeigte ihr den Weg, den seine Division im Jahr 1944 ungefähr genommen hatte: über den Irawadi, von Nordwesten auf die Hauptverbindungsroute Mandalay-

Rangun zu. Sie schüttelte immer nur den Kopf und tippte auf Rangun, denn sie war nirgends anders je gewesen als in der Hauptstadt. (Menasse, 2005, 134)

Ein weiteres Beispiel, das unüberbrückbare Erfahrungsunterschiede und geschichtliche Prägungen von Individuen demonstriert, zeigt sich im grotesken Unfall, den der Onkel auf Burma erleben musste, als seine Kollegen von Pfirsichdosen erschlagen wurden:

„Verstehst du“, sagte mein Onkel zu Mimi's Rücken und seine Stimme zitterte, „erschlagen von Paketen voller Pfirsichdosen, und ausgerechnet ich hab sie gefunden.“ [...] Mimi stieg vorsichtig von der Leiter und setzte sich meinem Onkel gegenüber in einen Fauteuil. Dann schlug sie die Hände vors Gesicht und lachte, dass ihr die Tränen kamen. Mein Onkel sah ihr beim Lachen zu, bis sie aufhörte. Dann bat er sie leise, den Müll mit hinunterzunehmen, wenn sie ginge. Mimi wusste nicht, in welcher Form sie sich entschuldigen sollte. (Menasse, 2005, 148)

Unverständnis wird im hysterischen Lachen aufgelöst. Humor erscheint Mimi die einzige mögliche Reaktion auf das zweifellos Tragische, das ihr der Onkel mitteilt. Der Unterhaltungswert überwiegt das Schreckliche. Die Distanz zwischen den Figuren und der mit ihnen verbundenen Zeiträume tritt stark hervor. Zeit bestimmt also den Blick auf den bestimmten Raum, der temporal und individuell geprägt wird. Hier wird nicht nur die Absurdität von Geschichte deutlich, sondern insbesondere auch der Generationenunterschied und der damit verbundene Erfahrungshorizont.

Beide wußten nicht, was in der Vergangenheit des einen oder in der Familie der anderen lauern mochte und wie er oder sie genau zu der Sache stand. Mimi vermutete, daß ihr Arbeitgeber irgendwelche gräßlichen Erfahrungen, typisches Kriegszeug eben, durchgemacht hatte, aber sie ahnte, daß sie davon nie zu hören bekommen würde. Meinem Onkel war klar, daß Mimi sehr jung und historisch wohl nicht sehr gebildet war und im Zweifelsfall ihr aktuelles Regime mehr verabscheue als die alte Kolonialmacht England oder den vermeintlichen Befreier Japan. (Menasse, 2005, 134)

Ein thematischer Schwerpunkt dieses Kapitels, der sich durch den gesamten Text zieht, und über Mimi's Präsenz im Raum Wien angelegt wird, ist die Fremdenfeindlichkeit des heutigen Wien und seiner Bevölkerung. Diese Thematik wird über die Konfrontation des Raums Burma und Wiens hergestellt. In der Diskussion zur Auswahl der passenden Reinigungskraft für den Onkel äußerst sich die Mutter lakonisch: „Eine Polin oder Jugoslawin geht nicht, [...] die wissen schon zu genau, was man mit ihnen machen kann und was nicht“ (Menasse, 2005, 126). Auch wenn Mimi am

Naschmarkt mit dem Onkel Einkäufe erledigt, werden hämische Kommentare abgegeben, gängige Vorurteile abgerufen und simple Schlüsse gezogen.

„Erst schee Deidsch lernen“ [...] „A Thai-Hur“, hatte die eine gefragt, „aber geh, heechstens a Erbschleicherin“, hatte die andere gelacht und etwas Rüdes über das Alter, die Gebrechlichkeit und die daraus abzuleitenden, jedenfalls gänzlich anders gelagerten Bedürfnisse meines Onkels gesagt. (Menasse, 2005, 149)

Vermeintlich mangelnde Deutschkenntnisse werden im breitesten Dialekt diskutiert und die klassischen Stereotype junger Migrantinnen als Prostituierte und Erbschleicherinnen werden abgerufen. Durch das gesamte Kapitel zieht sich die Frage, wie Mimis Absichten, sowie die des Onkels in ihrer Beziehung zueinander einzuordnen sind. Wiederum erlaubt Menasse ihrer Leserschaft keine eindimensionalen Schlüsse, sondern spielt mit Assoziationen und Vorurteilen, um sie schließlich offenzulegen und aufzulösen. Die Beziehung zwischen Mimi und dem Onkel wird schließlich so eng, dass er auf ihre Frage hin eine Adoption in Erwägung zieht (Menasse, 2005, 139), zu der es jedoch nie kommen wird. Dennoch hat dieses geplante Adoptionsvorhaben multiple Funktionen im Text. Vergangenheit und Gegenwart werden miteinander abgewogen, Schuld- und Abgeltungsfragen werden aufgeworfen, und es scheint zeitweilig, als ob die globalen Räume England, Burma und Wien dadurch miteinander ausgesöhnt werden könnten:

Die Adoption, zu der er sich freudig entschlossen hatte, bedeutete ihm viel, aus einem komplizierten Geflecht aus Gründen. Es scheint ihm wie eine Versöhnung mit sich selbst und seiner Vergangenheit vorgekommen zu sein, und außerdem gab ihm Mimi das Gefühl, ein bisschen mehr zum Menschen zu werden. (Menasse, 2005, 145)

Zunächst reagierte der Onkel jedoch verhalten auf Mimis Anfrage, sie zu adoptieren. Er möchte es zuerst mit seiner Familie besprechen. Mimi betont, dass es ihr nicht um finanzielle Vergünstigungen ginge, sondern um den legalen Status, der ihr erlauben würde, in Österreich zu bleiben. Das Adoptionsvorhaben wird letztlich zum Kampf gegen die österreichische Bürokratie und eine „sich immer restriktiver gebärdende [...] Einwanderungspolitik“ (Menasse, 2005, 142).

Doch einfach macht es Menasse dem Leser nicht. Das Happy-End bleibt aus, wenn der schon sehr altersschwache Onkel im Spitalsbett meint: „Forgive me, Mimi, but I am too poor to be your Daddy“ (Menasse, 2005, 156). Es bleibt offen, ob letztendlich die Zweifel des Richters an der ausreichenden finanziellen Potenz des Onkels als

Adoptionsvater zur Ablehnung des Antrags geführt haben, oder ob sich der Onkel selbst dazu entschlossen hat, den Kampf aufzugeben, nachdem er mit Mimi während der Verhandlung abrupt das Bezirksgericht verlassen hatte.

### 3.3.3. Wien

Sowohl der Beginn als auch das Ende von *Vienna* werden im Raum Wien angesiedelt. Der Vater und der Onkel werden als Kinder nach England verschickt, von wo aus der Onkel nach Burma versandt wird. Burma wird über die Figur von Mimi an Wien geknüpft, während der Vater die Verbindung zwischen Stopsley und Wien darstellt. Der Raum Wien wird folglich durch seine Verbindungen zu den anderen Räumen globalisiert. Wien kommt als Namensgeber des Werks natürlich eine besondere, auch quantitativ hervorstechende, Bedeutung im Roman zu. Außerdem markiert dieser Raum den Anfangs- und Endpunkt des Narrativs. Daher möchte ich im Folgenden auch drei unterschiedliche ZeitRäume und ihre Figuren innerhalb dieser Stadt analysieren, die in ihrem Vergleich und in ihrer Synthese die österreichische Gesellschaft in ihrer Hintergründigkeit ausleuchten.

#### i. Der Donau-Oder-Kanal

Mein erstes Beispiel in Wien bezieht sich auf das Areal in und um den Donau-Oder-Kanal. Am Ende des Kapitels *Neubeginn* wird vom vorbelasteten geschichtlichen Hintergrund des Donau-Oder-Kanals<sup>40</sup> erzählt: Er ist der Raum in Wien, an dem Menasses Raumansatz in ihrem Bezug zur Variable Zeit am Deutlichsten hervortritt. Durch die Beleuchtung des Kanals zu verschiedenen Zeitpunkten in der Geschichte lässt sie individuelle ZeitRäume entstehen, die zueinander in engem Bezug stehen. Das Spezifische an dieser Raumdarstellung ist die besonders deutliche Verdichtung von Zeitebenen. Obwohl der Raum selbst nur zwei Mal explizit erwähnt wird (Menasse, 2005, 122-125, 374) und ihm insgesamt nur auf sechs Seiten direkte Bedeutung beigemessen wird, ist gerade der Kanal eines der gelungensten Beispiele, um Menasses literarische Leistung zu analysieren. Binnen fünf Seiten webt sie innerhalb eines Raumes

---

<sup>40</sup> Florian Rabenstein hat sich in seiner Studie *Lokales Erinnern an bauliche Überreste des Nationalsozialismus. Eine Untersuchung zum heutigen Umgang mit dem NS-Bauprojekt „Donau-Oder-Kanal“* (2010) mit der Thematik der ZwangsarbeiterInnen und den Erinnerungsprozessen darüber auseinandergesetzt.

drei verschiedene Zeitniveaus ineinander und lässt sie fruchtbringend miteinander kollidieren. Verschiedene, kontrastierende Geschichten werden innerhalb ein- und desselben Raums erzählt.

Die eingangs angeschnittene Rahmengeschichte, die den Leser erstmals an den Donau-Oder-Kanal führt, ist eine scheinbar triviale Anekdote, in der der Vater und sein Vetter als junge Buben im Zuge eines Racheakts an Tante Ka, deren Dackel in einem Schlauchboot aussetzen. An diese vorerst unbelastete familiäre Anekdote unmittelbar angrenzend diskutiert Menasse in einem Exkurs die historisch belastete Vergangenheit des Raumes. Es ist gerade die betont ruhige, fast schon beiläufige Erzählweise, die den Inhalt des Donau-Oder-Kanal-ZeitRaums umso eindrücklicher vermittelt:

Der Bungalow meines Onkels lag am Donau-Oder-Kanal, einem der ehrgeizigsten Wasserstraßenprojekte Europas, dessen Verwirklichungsgrad sich zu diesem Ehrgeiz leider umgekehrt proportional verhält. Seit sechshundert Jahren träumen die Anhänger dieser Idee von dreitausend Kilometern künstlicher Wasserstraßen, aber bloß ein paar Kilometer wurden tatsächlich gebaut, und zwar in der Nazizeit, unter Heranziehung von Zwangsarbeitern. (Menasse, 2005, 123)

Die Passage beginnt mit der Verortung des Bungalows im Raum „Donau-Oder-Kanal“ und endet mit einer zeitlichen Referenz auf seine Vergangenheit. Das zweite Zeitniveau der Jetztzeit wird durch die Geschichtsreflexion in der Nachkommenschaft eingeführt, in der es wieder in hohem Maß um Moral und die Form und das Potential des Erinnerns über einen spezifischen Raum geht:

Mein Onkel habe davon nichts gewusst, behauptete später sein jüngerer Sohn, sonst hätte er diesen Bungalow doch niemals erworben. Er wollte es gar nicht wissen, behauptete sein älterer Sohn, und als es weithin bekannt wurde, hatte er ihn ohnehin schon, zusammen mit seinem ganzen großen Vermögen, verloren. „Was sind das wieder für Geschichten“, klagte verzweifelt mein Vater im hohen Alter, „was spielt das für eine Rolle, was ändert das?“ (Menasse, 2005, 123)

Parallel zu diesem Zeitniveau wird die Moralfrage noch einmal um eine Stufe erhöht, wenn der Text schließlich noch ein weiteres Beispiel aus der Jetztzeit anbietet, um die Vergangenheit des Kanals, seine Folgen und die gesellschaftliche und familiäre Verantwortung zu hinterfragen:

Einmal gingen mein Bruder und mein älterer Vetter allerdings zu weit, als sie aus reiner Streitlust behaupteten, unser Großvater habe wahrscheinlich beim Bau eben jenes Kanals mitarbeiten müssen, an dem sein älterer Sohn später die fetten Jahre genoss. Mein alter Vater, der als einziger seiner Generation übrig war und alle Toten verteidigen zu müssen glaubte, griff sich mit schmerzerfülltem Gesicht auf

den Bauch, bevor er langsam und mit Bedacht sagte: „Der Opa war irgendwo in Groß-Enzersdorf bei einer Baufirma.“ (Menasse, 2005, 123)

Nach einer Diskussion um die nebulösen Machenschaften des Großvaters und die Unkenntnis über seinen eigentlichen Arbeitsplatz und -raum führt der Text wieder zurück zur Rahmengeschichte und löst das eingangs offen dargestellte Schicksal des Dackels auf. Er ist nach seiner turbulenten Schlauchbootfahrt am Kanal auf wundersame Weise wieder zurückgetrieben und konnte gerettet werden. Den LeserInnen wird also der Kanal zu der Zeit behandelt, als die Vetter noch Buben waren, schätzungsweise in den 1970er Jahren. Als historischen Rückblick präsentiert Menasse in Folge das Schicksal der Zwangsarbeiter während des Zweiten Weltkriegs, und im Anschluss daran stellt der Text zwei Reflexionen darüber aus der Jetztzeit, also etwa um die Jahrtausendwende, vor. Doch Vieles bleibt offen: Während die triviale Anekdote des Dackels letztlich aufgeklärt wird, bleibt etwa das Mysterium um den Großvater ungeklärt. Der Leser erfährt nicht, wo und in welcher Position der Großvater gearbeitet hat. Diesen Raum bleibt der Text bewusst schuldig.

Menasse arbeitet in dieser Passage mit den Raum des Donau-Oder-Kanals, indem sie über die Familiengeschichte ein zeitliches Netz aus mehreren Lagen spannt. Sie nutzt die Rahmengeschichte des Dackels als zeitliche Klammer und setzt sich darin mit dem Raum auf verschiedenen Ebenen der erzählten Zeit auseinander. Ein technisches Leitmotiv von Menasse ist das Zurückgreifen, das Wiederaufnehmen. Scheinbar belanglos streift das Narrativ zuvor schon angeschnittene Themen. In dieser Manier rückt auch der Raum um den Kanal noch einmal ins Scheinwerferlicht der Geschichte. Noch einmal wird die Thematik der Zwangsarbeiter am Bau des Donau-Oder-Kanals im Text aufgenommen:

Doch genaugenommen waren die witzigen Passagen immer nur Zwischenpiel zu durchaus ernsten Überlegungen. Das Unbekannte wurde umkreist, Theorien wurden aufgestellt, Vermutungen geäußert, desto aufgeregter, je weniger eine Klärung möglich war. Hatten die Großeltern je über eine Flucht nachgedacht? Hatten sie sich, wie so viele andere, zu lange in Sicherheit gewiegt? Hatte mein Großvater wirklich als Zwangsarbeiter am Donau-Oder-Kanal mitgebaut, an dem wir später alle zusammen so herrliche Sommer verbrachten, während er, immer im langen Anzug, still unter dem Sonnenschirm saß? (Menasse, 2005, 374)

Wie zuvor fungiert der Ort als Raum der Begegnung, der Vergangenes mit Gegenwärtigem verknüpft und dadurch Fragen der Verantwortung, der Moral und des

integren Umgangs mit Geschichte aufwirft. Zwei Zeitspannen werden im Raum abgerufen. Diese Passage kann auch als Metakommentar zum Roman gelesen werden. Das Witzige ist nur der Mörtel der Geschichte, der die Ziegelsteine zusammenhält. Das Anekdotenhafte ist nur eine trügerische Methode, durch die sich die Literaturkritik ablenken ließ, nicht der eigentliche Inhalt.

Abschließend möchte ich noch einmal auf die Dynamik des Raums verweisen, den der Text durch seine temporalen Schichten betont. Was 60 Jahre vorher noch Ort der Zwangslarbeit war, wird in der Jetzzeit als familiär-idyllischer Wohnort konstruiert. Räume ändern sich über Zeit und durch individuelle Perspektiven. So wie sich der Blick auf Stopsley durch die Rückreise des Vaters verändert, so wie Burma durch Mimi andere Konnotationen verliehen werden, so werden auch dem Donau-Oder-Kanal neue Erinnerungen zugeschrieben.

## ii. Das Ministerium

Als die Tante Gustl versucht, beim Doktor Schneuzl im Ministerium ein milderndes Urteil für ihren kriminellen Sohn Nndl zu erwirken und dabei ebenso gewieft wie schamlos alle Register der manipulativen Korruption zieht, wird der Leser zum ersten Mal im Text in einen öffentlichen, politisch institutionalisierten Raum geführt. Auch in dieser Umgebung werden die Dichotomien Gegenwart-Vergangenheit und Opfer-Täter herausgefordert und aufgebrochen, wenn Tante Gustl zu Gunsten ihres missrateten Sohnes bewusst mit dem Schicksal ihrer Familie spielt:

„Ich bin nämlich Jüdin“, wimmerte sie dem pikierten Hofrat entgegen, und das goldene Kreuz soll dabei auf dem noch appetitlichen Busen gut sichtbar gewesen sein, „ich weiß gar nicht, ob Sie, ein so nobler Herr, überhaupt wissen, was das noch vor kurzem bedeutet hat“ (Menasse, 2005, 48)

Menasse berührt damit eines der großen gesellschaftlichen Tabus: persönliches Profitschlagen aus dem Holocaust. Nachdem sie alle Karten der unterschwelligen und schließlich sehr deutlichen Formen der Bestechung ausgespielt hat, und ihre Felle davonschwimmen sieht, geht sie schließlich sogar so weit, auf ein anderes ideologisches Lager in der eigenen Familie zu verweisen.

„Sein Vater war nämlich in der Partei“, wimmerte sie dem entgeisterten Doktor entgegen, „der Ferdinand hat es jetzt erst herausgefunden!“ [...]. „Sie wissen ja selbst, was das bedeutet, heute, wo jeder brave Soldat gleich zum Kriegsverbrecher gestempelt wird“, jammerte sie, „wo unser Bundespräsident

behandelt wird, als wär er der Stalin höchstpersönlich“. „[...] Sie wissen ja selbst, das unselige Wühlen in der Vergangenheit, es muss doch einmal damit Schluss sein [...].“ (Menasse, 2005, 49)<sup>41</sup>

Sie schiebt damit die Schuld für das Versagen des Sohnes auf den Vater und seine Parteimitgliedschaft und bezeugt im selben Atemzug ihr Mitleid für Waldheim. Über den Vergleich mit Stalin wird das Deutsche Reich mit einem weiteren Raum, der Sowjetunion, verschränkt. Wieder wird aus zwei Zeitspannen, dem Zweiten Weltkrieg und der fiktiven Jetztzeit im Ministerium, ein literarischer ZeitRaum konstruiert. Über die Figur des Doktor Schneuzl wird die Verbindung zum Schneuzl-Platz hergestellt. Er ist nämlich auch der Namensgeber, Eigentümer und Präsident des Clubs. Tante Gustl versucht im Ministerium (vergeblich) auf die alten Beziehungen ihrer Familien hinzuweisen, um sich und Nandl einen Vorteil zu verschaffen:

Noch während Schneuzl die monströse Schachtel in eine Schreibtischlade zu stopfen versuchte, erinnerte ihn Gustl bereits an die alten Zeiten, als er beziehungsweise sein Vater mit ihrem armen Dolly, Gott hab ihn selig, noch in den schönen Praterauen Tennis gespielt hatte, „der Club, so höre ich, ist ja nach wie vor ein gutes Geschäft“, fragte sie zuckersüß, und ihre Augen blitzten. (Menasse, 2005, 45)

Die öffentliche Sphäre des Ministeriums wird durch den Verweis auf persönliche Verbindungen und Hilfsleistungen mit der privaten Sphäre gekreuzt und von ihr durchdrungen. Dadurch werden Grenzen und Abgrenzungen einzelner Räume zueinander hinterfragt und ihre engen Beziehungen aufgezeigt.

### **iii. Der Schneuzl-Platz**

Beim „Schneuzl-Platz“ verhält es sich genau umgekehrt. Der fiktive Tennisclub am Pratergelände repräsentiert zuallererst eine private Sphäre, die jedoch vom Öffentlichen und Politischen stark beeinflusst und geformt wird. Ebenso wie die Darstellung des „Ministeriums“ kommt auch dem „Schneuzl-Platz“ eine exponierte Bedeutung zu. Als bevorzugter Aufenthaltsort von Mutter und Vater wird er auf sehr

---

<sup>41</sup> Die Forderung „einmal muss Schluss sein“ ist eine vielfach ausgesprochene, zitierte und konnotierte Aussage der österreichischen Nachkriegszeit und deren spezifischer Modus der (mangelnden) Vergangenheitsbewältigung. Der Satz impliziert den Wunsch nach einem endgültigen Schlusspunkt der Diskussionen um Österreichs (Mit-)Schuld im Zweiten Weltkrieg und am Holocaust. Er findet sich in verschiedenen literarischen Werken wieder, etwa in Doron Rabinovicis *Ohnehin* (vgl. Niekerk, 2011b, 58). Außerdem ist er an dieser Stelle in *Vienna* auch als Spitzname auf Kurt Waldheims Instrumentalisierung dieses Satzes im Zuge seiner Verteidigungen im Präsidentschaftswahlkampf zu verstehen, als dieser mit seiner nationalsozialistischen Vergangenheit konfrontiert wurde: Vgl. dazu auch Embacher, 2003.

ironische Weise zum einzig verbindenden Element in ihrer Ehe beschrieben. Wie das Pub in Stopsley ist auch der Tennisclub ein wichtiger gesellschaftlicher Raum der Begegnung. Jedoch finden hier ausschließlich Begegnungen innerhalb eines klar abgesteckten Milieus statt. Menasse übt im Raum Schneuzl-Platz beißende Kritik am Wiener Spießbürgertum.

Während wir es jedoch in der Institution Ministerium mit den Räumlichkeiten eines geschlossenen Büros zu tun haben, spielen sich die meisten Szenen am Schneuzl-Platz unter dem freien Himmel Wiens inmitten des Wiener Praters ab. Es wird hier also einerseits auf eine berufliche, öffentliche und andererseits auf eine private Dimension verwiesen. Verbunden sind beide Institutionen auch durch die Figur des Hofrat Schneuzls, wie schon im vorherigen Abschnitt erwähnt wurde. In ihm trifft sich die öffentliche mit der privaten Dimension. Urösterreichische Machenschaften der Postenschacherei und Freunderlwirtschaft werden jeweils auf äußerst humorvolle Weise dargestellt. Sowohl das Ministerium als auch der Schneuzl-Platz zeigen Räume, die Einblicke in die komplexen Strukturen der österreichischen Gesellschaft mit all ihren Eigenarten bieten. Überwiegend wird dabei Zwielichtiges, Unverschämtes und Unangenehmes zu Tage gebracht. Der Leserschaft begegnen Alltagsrassismen, starre Hierarchien und korrupte Machtspiele des Wiener Spießbürgertums, die an diesem „isolierte[n] Ort“ (Hlavkova, 2007, 28) eine besonders rasante Dynamik und Intensität entwickeln können.

Bezüglich allem, was am S.C.S. je vorgefallen ist und die Mitglieder aufgeregt hat, existieren alle Stufen der Eskalation nebeneinander und können in beliebiger Reihenfolge abgerufen werden. Insofern funktioniert der Schneuzl-Platz wie ein abgeschiedenes Dorf aus dem 17. Jahrhundert, mit dem entscheidenden Unterschied allerdings, dass am Schneuzl-Platz die Menschen nicht einmal aufs Feld gehen müssen und also fast ununterbrochen reden und einander ausrichten können. (Menasse, 2005, 207)

Durch den Vergleich des Raums mit einem Dorf aus dem 17. Jahrhundert wird eine zeitliche Referenz entwickelt, die die Beziehung zwischen Zeit und Entwicklung bzw. Fortschritt herausfordert. Insofern funktioniert der Raum des Tennisclubs auch als abgeschiedener Mikrokosmos inmitten der Stadt, der als pars pro toto für Wien und Österreich bürgerliche Konventionen ad absurdum führt und unangenehme Kindheitserinnerungen verhandelt: „Im nachhinein fühlt sich selbst der Grüß-Terror der Kindheit lächerlich an, verglichen mit den visuellen Leibesvisitationen, die über

Heranwachsende, vor allem die Mädchen, ergehen“ (Menasse, 2005, 203). Von Anfang an wird der Club als unfreundlicher, streng hierarchischer, spießbürgerlicher Raum eingeführt, der wenig Individualismus und Freiraum zulässt: „Je näher man dem Clubhaus kommt, desto genauer kann man die gefährlichen, dicken Frauen sehen, die an Gartentischen Würfelpoker spielen“ (Menasse, 2005, 202). Die einzige positive Rolle, die dem Club zugestanden wird, ist, dass er das letztlich einzig verbindende Element in der Beziehung der Eltern bleibt. Der Schneuzl-Platz fungiert als oberflächlicher Kitt für eine ansonsten völlig desillusionierte und zerrüttete Ehe. Die jüngere Schwester der Erzählerin, die im gesamten Text hindurch als naives, unreflektiertes und farbloses Geschöpf gezeichnet wird, setzt die Tradition der Eltern fort und sucht den Tennisclub regelmäßig auf. Dadurch wird eine Kontinuität des Ortes auf temporärer und familiärer Ebene aufgezeigt, was ihm zusätzlich Bedeutung verleiht.

Ebenso wie das englische Pub wird auch der Schneuzl-Platz als ideologischer Raum konstruiert. Der Ausspruch des Vaters „Im Club gibt's ka Politik“ (Menasse, 2005, 214) wird insbesondere in drei Gegenerzählungen unterwandert. Zum einen führt *Vienna* gnadenlos die irrwitzigen internen Machtspiele rund um den Clubvorstand am Schneuzl-Platz vor. Der langjährige Präsident Dr. Schneuzl wird in einer Nacht-und-Nebel-Aktion gestürzt. Diese äußerst fragwürdig durchgeführte Revolution hat zur Folge, dass Schneuzl den Club nie wieder betritt.

Zum anderen tragen die häufigen Referenzen im Text auf die diversen Juden- und Naziwitze am Schneuzl-Platz eine ideologische Dimension in sich. „In diesem Club treffen sich die Opfer mit Tätern, wie in [...] Wien und Österreich“ (Hlavkova, 2007, 29). Diese Durchzogenheit der österreichischen Gesellschaft von Opfern und Tätern in all ihren klaren und auch komplexeren Fällen und Facetten wird im reduzierten, abgeschirmten Raum Tennisclub diskutiert. Im Jahr der Waldheim-Affäre 1986, kommt es durch die „Krise zwischen Schmuel und dem Weis-Werner“ (Menasse, 2005, 226) am Schneuzl-Platz zum Eklat. Dieses Beispiel belegt die Stärke der zeitlichen Dimension, indem politische Entwicklungen als Katalysatoren gesellschaftlicher Debatten fungieren und somit das öffentlich Politische Einzug findet in private Räume wie dem Schneuzl-Platz:

Viel war im Grunde gar nicht geschehen, nur das in Wien Übliche, als der Weis-Werner sich in eine Tirade über das Weltjudentum verlor. [...] Doch der Weis-Werner inzwischen bereits „nach dem fünften Bier“, wie mein Vater später erschüttert berichten würde, ließ sich einfach nicht beruhigen. „I hab ja g’ hört, die Zahlen von de Vergasten san aa vom CIA aufblas’n wurn“, sagte der Werner, hochrot im Gesicht und schon schwer atmend, „da sollt ma vielleicht olle a bissel weniger Theater um das Ganze moch’n.“ Da legte der Schmuel dann doch endlich die Karten hin und sagte deutlich: „Du bist ein Antisemit.“ Darauf hatte der Weis-Werner nur gewartet. „Ich – ein Antisemit?“ schrie er und sprang auf: „Wie kann i dann mit an Deppen wie dir befreundet sein?“ (Menasse, 2005, 226)

Die Verbindung vom inneren Raum des Schneuzl-Platzes zum äußeren, größeren Raum Österreichs, findet dann in der Szene ihren Platz, als Weis nach dem einigermaßen unwillig durchgeführten Disziplinarverfahren von Seiten des Clubvorstands hinausstürmte und meinte „Scheiss-Waldheim, nur der is schuld“ (Menasse, 2005, 229). Wie in der Ministeriumsszene wird auch hier noch einmal die Affäre um den ehemaligen Bundespräsidenten Waldheim aufgeworfen. Durch die Referenz auf die CIA wird wie im Raum des englischen Pubs wieder eine amerikanische Perspektive eingeführt, die auf die Globalisierung und Wechselwirkung der Räume hinweist.

Doch nicht nur Antisemitismus wird im Club-Raum thematisiert. Auch das Argwöhnen und das Misstrauen gegenüber neuen Zuwanderern findet hier seinen Platz. Nachdem ein kleines Mädchen angibt, ein Mann hätte ihr sein Geschlechtsteil gezeigt, kommt es zum Aufruhr im Club. Wie die Arbeitssituation des Großvaters im ZeitRaum Donau-Oder-Kanal und ähnlich der bis zum Schluss unklaren Intentionen für das Scheitern des Adoptionsvorhabens im ZeitRaum Burma, geht auch hier aus dem Text nicht klar hervor, ob die Situation überhaupt tatsächlich so passiert sei. Viel Widersprüchliches wird berichtet. Als das Mädchen jedoch auf den ex-jugoslawischen Hilfsarbeiter im Club, Dragan, deutet und meint, dass er so ausgesehen habe, ist der Verlauf vorgezeichnet. Das „Dragan-Problem“ wird ausführlich diskutiert, an alltagsrassistischen und fremdenfeindlichen Äußerungen wird dabei nicht gespart. Obwohl Dr. Schneuzl dem Druck der Mitglieder nicht nachgibt, verlässt Dragan schließlich freiwillig den Club. Menasse schließt diese Passage mit einer für den Text typischen lakonischen Schlusspointe:

Doktor Schneuzl machte sich ein sadistisches Vergnügen daraus, den Neuen so nachhaltig wie möglich einzuführen. [...]. „Bitte herhören, die Herrschaften. Das ist Branko, unser neuer Platzarbeiter. Wir freuen uns sehr, dass er bei uns ist.“ Die

Würfeldamen und etliche andere Mitglieder kichern, und es lässt sich schwer sagen, ob aus Erleichterung oder vor Entsetzen. Am nächsten Tag geht hocherhoben Hauptes Brankos Frau durch die Anlage, zwei Kinder an jeder Hand, und zum ersten Mal erblickten die S.C.S.-Mitglieder eine muslimisch Verschleierte, mitten in Wien. (Menasse, 2005, 223)

Vom latenten und expliziten Antisemitismus, von ex-jugoslawischen GastarbeiterInnen bis zu den ersten muslimischen MigrantInnen schlägt der Text eine Brücke, die auf die stete Präsenz und die mannigfaltigen Auswüchse von Fremdenfeindlichkeit hinweist und dabei auch deren historische Dimension sichtbar macht.

Zusammenfassend fungiert der Raum des Schneuzl-Platzes also als privater Gegenentwurf und Ergänzung zum Ministerium. Auch innerhalb des Clubs werden überwiegend unangenehme Seiten und Geschichten der österreichischen Gesellschaft geschildert. Der Mikrokosmus Tennisclub funktioniert also als verknappter und verengter Raum, in dem politische Tendenzen und vor allem moralische Verfehlungen der Gegenwart und Vergangenheit durch die geografische und zeitliche Nähe der Figuren zueinander noch klarer aufgezeigt werden können.

### **3.4. Globalisierte familiär-historische Anekdotensammlung der Metamoderne**

Marlene Streeruwitz' *Partygirl*. habe ich als globalisierten Mobilitätsroman gelesen und ihre ZeitRaum-Konstruktion unter dem Schlagwort „Flucht vor Erinnerung“ verstanden. Michael Köhlmeiers *Abendland* wurde als globalisierter Geschichtsroman interpretiert, dessen ZeitRäume eine erzählerische Flucht in Erinnerung auslösen und ermöglichen. Bei Eva Menasses *Vienna* handelt es sich meiner Meinung nach um eine globalisierte familiär-historische Anekdotensammlung. Daher habe ich die ZeitRäume auch unter dem Titel „Flucht in erinnerte Anekdoten“ subsummiert.

Der Generationenroman beschäftigt sich durch die Familie und ihre Konstellationen mit den Zusammenhängen von individueller und kollektiver Geschichte. Dabei befragt der Text auf vielfältige Weise, wie sich Generation, Familie und Geschichte zueinander verhalten.

Es ist gerade die Ungewissheit darüber, was denn das die Generationen Verbindende einer Familie ausmacht und die Unsicherheit, wie das Verbindende erzählt werden kann, die Vienna von den teilweise recht einfachen erzählerischen Lösungen anderer Generationenromane unterscheidet. (Jahn, 2006, 591)

Obwohl die Familie der Erzählerin durch ihren reichen, verästelten und teilweise schwer bestimmbaren religiösen, kulturellen und ethnischen Hintergrund wohl doch eher eine Besonderheit in der Gesellschaft darstellt, stehen manche Entwicklungen und Verhaltensweise symptomatisch für allgemeine Tendenzen in der österreichischen Bevölkerung. Ein Beispiel dafür sind die Leerstellen im Familiengedächtnis, das Schweigen über die Shoah und den Unwillen sich verbal damit auseinanderzusetzen. „The family's suppression of the Shoah past is paralleled by the official silence in Austria“ (Hakkarainen, 2011, 474). Die vielfältigen Verschränkungen von individuellen Erfahrungen im Rahmen der „großen“ Geschichte werden im Text oft angedeutet:

So war für Katzi [Schwester des Vaters und des Onkels] der Krieg doch schnell zu Ende gegangen. Sie war einundzwanzig. Am nächsten Tag überfielen die Japaner Pearl Harbor, und damit hatte es für meinen Onkel, der um alles in der Welt Soldat werden wollte, gerade erst begonnen. (Menasse, 2005, 164)

Kennzeichnend für den Text und das Vorgehen bei der Verschränkung der globalisierten Geschichte(n) ist der Verzicht auf Versuche die Vergangenheit zu kitten, zu erklären oder einen roten Faden zu identifizieren.

The post-memorial task in Menasse's narrative does not, however, seek to repair the broken past but allows for the gaps and voids in it. By means of the narrator's combination of family stories, facts and imagination the novel reveals that familial memory is also deeply involved in the turmoils of European history. (Hakkarainen, 2011, 483)

Ähnlich wie bei Köhlmeier steht die Reflexion des Erzählers, die Beziehung zwischen Faktischem und Fiktivem und die Unzuverlässigkeit von Erinnerung im Vordergrund.

Dabei wird aus globalisierten/glokalisierten Zeiträumen heraus geschrieben, die Österreich mit der Welt in Bezug setzen.

Implizit erzählt Eva Menasse auch die Geschichte Österreichs vom Beginn des Zweiten Weltkriegs an bis in die unmittelbare Gegenwart. Das ist ein sehr bekömmlicher Trick, der die große Geschichte im Rahmen des persönlichen, ja auch intimen Bereichs nachvollziehbar macht. Das ist ein durchaus legitimes Unterfangen, läuft jedoch Gefahr die politische und historische Entwicklung auf einen Kammerton herunterzustimmen und so doch eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Geschichte zu nähren. [...] Hier wird aus der Region heraus geschrieben. (Schmidt-Dengler, 2012, 271)

Meiner Meinung nach werden die politischen und historischen Entwicklungen in Vienna keineswegs auf einen Kammerton heruntergestimmt. Au contraire, sie erhalten gerade durch diese Vorgehensweise der Leerstellentechnik eine neue und schwerwiegende

Bedeutung. Der Versuch, Österreich in seiner internationalen Lage und Vernetzung zu begreifen und die Geschichte auch von wenig besprochenen Rändern herzuschreiben führt durch die ZeitRaum-Konstruktion zu einem neuen Geschichtsverständnis und einem starken Bewusstsein für Globalisierung. Dies wird auch besonders in der Figur des Bruders deutlich, wenn die öffentliche Haltung zu seiner Person durch die Wahl internationaler Aufenthaltsorte und Entwicklungen revidiert wird.

...wenn die Zeitungen wieder vermehrt Spekulationen darüber anstellen, wo genau und wie lange noch „Österreichs einziger Historiker von Weltrang“ an seinem Hauptwerk schreibe – seit er irgendwo in Südamerika verschwunden ist und nur noch gelegentlich Aufsätze in englischsprachigen Publikationen veröffentlicht, hat ihn die öffentliche Meinung natürlich heimgeholt als großen Sohn. (Menasse, 2005, 392)

In der Debatte um österreichische Provinzialität und Scheinheiligkeit wird vor allem das Thema der Xenophobie und der Alltagsrassismen immer wieder aufgegriffen. „Nur Tschuschen“, sagten seine Mitschüler verächtlich“ (Menasse, 2005, 187), als der Bruder seinen MitschülerInnen stolz Autogrammkarten der besten Fußballspieler des Ostens präsentierte. Ebenso werden der historische und gegenwärtige Antisemitismus in der österreichischen Bevölkerung durch textuelle und personelle Engführungen mit Ausländerhetze und Islamophobie gekreuzt.<sup>42</sup>

Insofern versöhnt Menasse an der Schnittstelle von Literatur und Geschichte auch im Sinne von Hayden Whites Metageschichte ästhetische und moralische Ansprüche an den Text: „[T]he best grounds for choosing one perspective on history rather than another are ultimately aesthetic or moral rather than epistemological“ (White, 1973, XII). Die unerschrockenen Tabubrüche im Text können als literarischer Beitrag zu einer Metageschichte, wie sie Hayden White in den 1970er Jahren entwickelt hat, gelesen werden. Mit einer differenzierten, offen gehaltenen und somit dynamischen ZeitRaum-Geschichte gelingt es der Autorin den Spagat zwischen Tempus und Locus zu schlagen. In allen ZeitRäumen enthüllt Menasse beispielhaft korrupte, rassistische und diskriminierende Züge der österreichischen Bevölkerung. Durch die Verschränkung der

---

<sup>42</sup> Zum Verhältnis von Antisemitismus und Islamophobie in Europa vgl. Bunzl, 2007. Die Kernthese Bunzls beschreibt Antisemitismus als ein Phänomen, das auf einem konstruierten Feindbild der Nation basiert und Islamophobie als ein Phänomen, das in geschürten Ängsten der Bedrohung ganz Europas bzw. des Abendlandes gründet.

Themen Antisemitismus, Fremdenfeindlichkeit und Rassismus in allen ZeitRäumen koppelt sie Vergangenes und Heutiges und legt Kontinuitäten und Brüche frei.

In *Vienna*, however, the private sphere is closely interwoven with controversial political items ranging from the Nuremberg Trials and the Historians' Debate to the Waldheim Affair and the success of the Freedom Party. (Hakkarainen, 2011, 477)

Doch Menasses Mut politisch Unkorrektes zunächst wertfrei und kontextuell darzustellen wurde weitgehend verkannt und fälschlicherweise des Trivialen verdächtigt, das sich des Geschichtsrelativismus bedient. Dabei ist es gerade dieses dynamische Konzept von ZeitRaum, das durch die Individuen, die die Schauplätze frequentieren, geprägt ist, das eigentlich erst das Lernen und Erfahren von Vergangenheit ermöglicht. Der Schneuzl-Platz sieht nicht zuletzt aufgrund seiner internen Machtspielchen und Hierarchien einer immer ungewisseren Zukunft entgegen. Burma war sowohl für den Onkel als auch für Mimi nur ein zeitlich beschränkter Aufenthaltsort; dasselbe gilt für die Rolle von Stopsley im Leben des Vaters und des Onkels. Doch mit der Rückkehr des Vaters in Begleitung der Erzählerin nach Stopsley und mit der Einführung der Figur der Mimi in das Leben des Onkels werden die Orte wieder belebt und durch die Präsenz einer jüngeren Generation neu aufgeladen.

Dadurch widersetzt sich Menasse einer noch immer häufig verbreiteten Theorie, die den Raum als starres Konzept wahrnimmt und nur der Zeit den Kontext für kritische Sozialtheorie zugesteht: „Space still tends to be treated as fixed, dead, undialectical; time as richness, life, dialectic, the revealing context for critical social theorization“ (Soja, 1999, 114). Dem widersetzt sich Menasse. In ihrem humorvollen zeiträumlichen Zugang zu Literatur präsentiert Menasse auf beeindruckend verantwortungsvolle und integre Weise, wie man Doppelbödigkeiten in der Geschichte aufzeigt ohne sich im Geschichtsrelativismus zu üben. Die Autorin führt im Text vor, wie das Primat des Holocaust bis in die Gegenwart aus- und unausgesprochen mitschwingt. Gerade durch die aufgeworfenen Leerstellen, offenen Fragen und vagen Anspielungen verweist Menasse auf die schwer fassbare Präsenz der Fremdenfeindlichkeit in all ihren Facetten. Der Antisemitismus wird über die ZeitRäume mit den kolonialen Ansprüchen in Südostasien und mit dem (latenten) Alltagsrassismus in Österreich in Verbindung gesetzt. Ohne Relativierungen des Holocausts zuzulassen, konstruiert Menasse ein Narrativ, in dem

Antisemitismus und Rassismus im Hintergrund schwelen, zur konstanten und unbedingten gesellschaftlichen Gefahr werden, aber durch Humor gesellschafts- und salonfähig gemacht werden. Die unschuldige Atmosphäre des guten Schmähs, die diskursive Macht des Humors erweitern die Grenzen des Sagbaren und verdichten sich zum literarischen Aufruf: *Principiis obsta! Wehre den Anfängen!*

Dabei hat Eva Menasse eine metamoderne familiär-historische Anekdotensammlung geschaffen, die durch geschickte literarische Technik unzählige Geschichten und Erzählstränge originell miteinander verknüpft. Durch diese narrativen Strategien bricht sie auch chronologische Abfolgen von globalen Zeiträumen auf und verschränkt diese miteinander. Menasse schreibt Geschichte(n), die konventionelle Annahmen und Stereotype unterläuft und sich laut und deutlich mit Tabus auseinandersetzt. Ihr unerschrockener Umgang mit den Variablen Zeit und Raum lässt originelle Zeiträume entstehen, die (wie Klammern) Geschichte neu zusammensetzen und interpretieren. Aus dieser geschickten temporalen und international-räumlichen Verortung entsteht eine Begegnungsgeschichte, in der Menasse ihre LeserInnen dazu herausfordert, Geschichte bruchstückhaft wahrzunehmen, und sich von eindimensionalen Geschichtsdarstellungen zu verabschieden.

Durch die Konstruktion von figurengebundenen Zeiträumen zeichnet Menasse eine narrative Landkarte, die Österreich und österreichische Geschichte global verortet und Österreich in Europa und darüber hinaus positioniert.

What is at stake in *Vienna*, however, is not only the emergence of new subjectivities or ways of memorizing the past but also a new kind of writing. Like the new border-crossing European literatures, the narrative emphasizes transformation and change instead of representation of reality. While it deconstructs individual and national values, it simultaneously foregrounds cross-cultural contacts and alliances. Rather than erasing cultural differences, Menasse's performative narrative emphasizes the crucial role of coming to terms with the past as a contested area. The collapse of the family union and the emergence of the 'Mischlinge 2000' group in the novel may, in a metaphorical manner, symbolize the path towards the future of Europe as a transcultural space. At the same time they reveal the continuous problem of coping with the conflict between separateness and hybridity. (Hakkarainen, 2011, 484)

Die Verschränkung von Stopsley, Burma und drei Räumen innerhalb Wiens wird durch eine Reihe von Begegnungsgeschichten erreicht. Über eine stark verwobene Figurenkonstellation, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten diese Räume persönlich-

konkret, durch Erzählen oder Erinnern aufsucht, werden die Räume in Beziehung zueinander gesetzt. Diese Figurenkonstellationen entwickeln sich häufig durch eine Paarung bzw. Gruppierung beim gemeinsamen Erleben und Erkunden. Dadurch wird auf die Trag- und Reichweite erlebter und erzählter Geschichte hingewiesen. Die entstehenden Räume erlangen ihre historische Bedeutung in ihrer temporalen Dimension. Verschiedene Zeitspannen weben in Stopsley, Burma und Wien den erzählerischen Rahmen. Dadurch schafft der Text eine historische Landkarte, deren Räume über die erzählte Zeit definiert werden. Globalisierte Zeiträume entstehen und führen der Leserschaft die multipolare Komplexität von Geschichte vor Augen, womit im Zuge dieser Arbeit nun ein drittes Modell der Globalisierung des österreichischen Romans vorgestellt wurde.

#### 4. Josef Haslinger: *Jáchymov*

Das vierte und letzte Primärtextbeispiel meiner Analyse – *Jáchymov* – stammt von Josef Haslinger, der 1955 in Zwettl/Niederösterreich geboren wurde.

Aufgewachsen im ländl.[ich]-kath.[olischen] Milieu, fand sich der Sängerknabe u.[nd] Klosterschüler H.[aslinger] schon früh in der Rolle des intellektuellen brillanten Rebellen, war Lagerarbeiter, DJ, Kellner u.[nd] Tankwart u.[nd] studierte schließlich Philosophie, Theaterwissenschaft u.[nd] Germanistik in Wien. (Pfoser-Schweig & Klohs, 2009, 62)

Nach einer Promotion über die Ästhetik des Novalis 1980 lehrte er in Deutschland, Österreich und den USA. Von 1976 bis 1992 war er Mitherausgeber der literarischen Zeitschrift *Wespennest*, deren intellektuelles Umfeld und (vor allem in den 70ern bevorzugte) realistische Darstellungsweise Haslinger maßgeblich in seinem Denken und Schreiben beeinflussten. Auf die Frage, ob es eine österreichische Literatur-Tradition gäbe, der er sich zugehörig fühlen würde, antwortete Haslinger in einem Interview:

Gute Frage. Die einzige Tradition, die mir auf Anhieb einfällt, ist die "Gruppe Wespennest". Das war ein loser Verband linker Schriftsteller mit gesellschaftskritischer Stoßrichtung, die sich in den späten sechziger Jahren zusammengefunden haben, um ein Gegengewicht zur in Österreich traditionell dominanten experimentellen Literatur zu schaffen. Ich bin in den siebziger Jahren zu dieser Gruppe gestoßen und habe sie dann fünfzehn Jahre lang begleitet. Die Erfahrungen beim "Wespennest" haben mich zweifellos geprägt. (Kaindlstorfer, 2000)

In den 1980er Jahren war er zudem jahrelang Generalsekretär der Grazer Autorenversammlung. Heute ist Haslinger einer der Direktoren des Deutschen Literaturinstituts in Leipzig, als Professor für Literarische Ästhetik tätig und Präsident des PEN-Zentrums Deutschlands. Er ist Mitherausgeber von Werken wie *Wie werde ich ein verdammt guter Schriftsteller* (2005) und *Schreiben lernen – Schreiben lehren* (2006).

Seine Gesellschaftskritik und insbesondere seine kritische Haltung zu seinem Herkunftsland Österreich treten nicht nur in seinen essayistischen und literarischen Werken sowie seinen zahlreichen institutionellen Funktionen im Literaturbetrieb zutage sondern auch in Haslingers tagespolitischem Engagement. 1992 begründete Josef Haslinger mit Willi Resetarits die Menschenrechtsorganisation *SOS Mitmensch* mit, die als Plattform zivilgesellschaftlicher Gruppen fungierte, um dem Volksbegehren der FPÖ

„Österreich zuerst“, von Kritikern als Anti-Ausländervolksbegehren bezeichnet, mit dem Lichermeer ein starkes Signal entgegenzusetzen.

Dieses intensive politische Engagement Haslingers und seine kritische Haltung zu seinem Herkunftsland Österreich und dessen Geschichte durchzieht auch sein gesamtes Œuvre und zeigt sich deutlich in einigen wichtigen Essays des Schriftstellers. Als ein repräsentatives Beispiel dafür lässt sich *Politik der Gefühle – Ein Essay über Österreich* (1987) nennen, das eine Bestandsaufnahme Österreichs nach der Waldheim-Wahl markiert.

Der österreichische Bundespräsident wurde zum Symbol für ein opportunistisches Sich-Arrangieren, für ein bequemes Verdrängen, Weglügen und Vergessen. [...]. Die emotional geführten Diskussionen um die Person Kurt Waldheims und damit einhergehend um Österreichs Verantwortung am Nationalsozialismus beeinflussten die österreichische Geschichtswissenschaft und vor allem auch die Literatur. (Embacher, 2003, 149)

Haslingers Grundthese in diesem Essay bezieht sich auf die mangelnde Problematisierung und Selbstreflexion in Österreich seit dem Zweiten Weltkrieg und die auf einem Opfermythos aufgebaute Nachkriegsidentität. Beides wurde von einer mangelhaften Entnazifizierung begünstigt, wofür die Causa Waldheim als Symptom und Symbol herangezogen wird. Embacher wertet diesen und ähnliche Essays zur Waldheim-Thematik von nach 1945 geborenen Schriftstellern wie Haslinger, Robert Menasse, Gerhard Roth und Elfriede Jelinek zu Österreich zwar weniger als historisch gewinnbringende Quellen jedoch als „wertvolle Quellen für eine österreichische Mentalitätsgeschichte“ (Embacher, 2003, 159).

Einige weitere wichtige Essays von Haslinger, in denen er sich überwiegend österreichkritisch<sup>43</sup> äußert, sind *Wozu brauchen wir Atlantis?* (1990), *Hausdurchsuchungen im Elfenbeinturm* (1996), sowie *Das Elend Amerikas. Elf Versuche über ein gelobtes Land* (1992) und *Klasse Burschen* (2001). In einer kombinierten

---

<sup>43</sup> 1995 bringt Haslinger einen seiner Hauptangriffspunkte zur österreichischen Geschichte und Politik pointiert auf den Punkt: „Österreich hat, gemessen an den intellektuellen und politischen Standards anderer westlicher Demokratien, ein unzeitgemäßes, für den weltoffenen und gründlichen Menschen unzumutbares politisches Klima“ (Haslinger, 1995, 18). Außerdem beschreibt er Österreich als ein Land, „in dem es unmöglich ist, etwas zu beenden, einen Irrweg abzubrechen, ein historisches Kapitel abzuschließen. Manches mag zwar von der Oberfläche verschwinden, weil es unbequem geworden ist, inopportun, aber plötzlich stehen düstere Weltbilder, rassistische Menschenverachtung und herrschaftsgläubige Erwartungen aller Art wieder in einer Unschuld vor uns, als habe sich nie jemand ernsthaft mit ihnen auseinandergesetzt“ (Haslinger, 1995, 10).

Analyse von Haslingers (sowie Gerhard Roths und Robert Menasses) Essays und literarischen Werken folgert die Literaturwissenschaftlerin Joanna Drynda:

Gerhard Roth, Robert Menasse und Josef Haslinger gehören zu jenen Autoren, die die Auseinandersetzung mit den verschwiegenen Kontinuitäten der österreichischen Zeitgeschichte in die Wege leiteten. Das Sein und der Schein der österreichischen Realität und die unbewältigten Probleme der österreichischen Identität standen und stehen immer wieder im Blickpunkt ihrer Arbeiten. (Drynda, 2003, 82-83)

Haslinger beteiligt sich also sowohl tagespolitisch und historisch in seinem essayistischen und literarischen Werk aktiv mit österreichischer und europäischer Geschichte und Vergangenheitsbewältigung, was sich auch in seinem neuesten Roman *Jáchymov* niederschlägt.

Für sein literarisches Werk erhielt Haslinger zahlreiche Preise, u.a. das Österreichische Staatsstipendium für Literatur (1982), zwei Stipendien des Deutschen Literaturfonds (1985, 1994) und den Literaturpreis der Staat Wien (2000). Trotz zahlreicher renommierter Auszeichnungen ist die Forschungsliteratur zu Haslinger bis dato grundsätzlich „relativ schmal“ (Drynda, 2003, 35). Dieses eher geringe Interesse der Literaturwissenschaft an Haslingers Œuvre könnte womöglich auch mit der oftmaligen Bewertung seiner Texte zusammenhängen, die zuweilen pejorativ dem populären Stil zugeordnet werden (Pfoser-Schweig & Klohs, 2009, 62-63). Denn seine sozialkritischen Analysen transportiert Haslinger in einer realistisch-knappen Erzählweise. Dieser literarisch sehr zugängliche Stil der eindringlichen Verknappung und Nüchternheit wird oft über seine Nähe zur US-amerikanischen Erzähltradition beschrieben und einem postmodernen Realismus zugeordnet. Gerade diese Nähe wird ihm in der bislang eher spärlichen wissenschaftlichen Diskussion seiner vermeintlich „unterhaltungsliterarischen“ Werke auch vorgeworfen (Zeyringer, 2001, 492-493).

Haslingers erste Veröffentlichung *Der Konviktskaktus und andere Erzählungen* (1980) ist schon geprägt von einer klaren Sozialkritik, die sich auch in seiner Novelle *Der Tod des Kleinhäuslers Ignaz Hajek* (1985), die im dörflich-ländlichen Milieu angesiedelt ist, fortsetzt. Der Politthriller *Opernball* imaginiert einen Terroranschlag auf die Wiener Staatsoper als Medienspektakel, markiert schließlich 1995 den Durchbruch Haslingers und wurde 1997 von Urs Egger mit für das Fernsehen mit SchauspielerInnen wie Heiner Lauterbach, Franka Potente und Gudrun Landgrebe verfilmt (Pfoser-Schweig & Klohs,

2009, 62). Auch der Roman *Das Vaterspiel* aus dem Jahre 2000, in dem die brüchige Beziehung von Rupert Kramer und seinem Ministervater sowie das Versteckspiel rund um einen alten in den USA lebenden Nazi, der an der Hinrichtung litauischer Juden beteiligt war, wurde 2009 von Michael Glawogger verfilmt. 2007 verdichtet Haslinger in *Phi Phi Island* eigene Reflexionen zur Tsunamikatastrophe, die er selbst mit seiner Familie während eines Thailandurlaubs miterlebt hatte. In seiner Dokumentation *Nachtasyl - Heimat der Heimatlosen* für den ZDF aus dem Jahre 2010 bearbeitet er erstmals die tschechisch- bzw. tschechoslowakisch-österreichischen Beziehungen, woran er schließlich mit dem Roman *Jáchymov* 2011 thematisch auch anknüpft. „Utopien sozialer Gerechtigkeit und individueller Freiheit“ (Haslinger, 1990, 231) durchziehen Haslingers Oeuvre. Das „mentale Ineinandergreifen von Gegenwart und Vergangenheit“ (Drynda, 2003, 12) sowie die Bedeutung der Verschriftlichung von Geschichte, insbesondere das genaue Recherchieren, Protokollieren und schließlich literarische Aufbereiten sind entscheidende Dreh- und Angelpunkte des Romans bzw. der Dokufiktion *Jáchymov*.

*Jáchymov* changiert zwischen Dokumentation, Chronik, Erzählung und mit dieser Prosa zwischen den Genres errichtet Haslinger einem aufrechten Mann, dessen Leben von Verrat und Verbrechen zerstört wurde, ein würdiges Denkmal. (Gauß, 2011, 14)

Haslinger beschäftigt sich in *Jáchymov* mit der tschechoslowakischen Nachkriegsgeschichte rund um die Eishockey-Legende Bohumil Modrý, dessen Tochter Haslinger in Gesprächen diese Geschichte sowie viele Dokumente zugänglich gemacht hat. Das Werk, das schließlich durch den Kunstgriff der Herausgeberfiktion<sup>44</sup> über eine Verlegerfigur namens Anselm Findeisen und dessen Begegnung mit einer literarischen Tochterfigur, entwickelt wird, erzählt von tschechoslowakischen Eishockeynationalspielern, die 1950 nach dem zweifachen Gewinn der Weltmeisterschaft wegen angeblich staatsfeindlicher Umtriebe ins Arbeitslager gesteckt wurden, und an den irreversiblen gesundheitlichen Schädigungen durch die Verstrahlung beim Uranerzabbau wenige Jahre nach ihrer Freilassung zugrunde gingen. Der Verleger Anselm Findeisen begegnet in *Jáchymov* einer Tänzerin (von ihm auch Struwwelpeter genannt), die ihm die

---

<sup>44</sup> Zur terminologischen Bedeutung der Herausgeberfiktion vgl. Mommertz, 2003, 11f

tragische Geschichte ihres Vaters, des verstorbenen Eishockeystars Bohumil Modrý erzählt. Infolge gliedert sich der Text in 24 Abschnitte, die zwischen einer Manuskriptebene der Tänzerin, den Begegnungen zwischen Findeisen und der Tänzerin sowie den Geschehnissen rund um den Vater kreisen. Einige wichtige der zahlreichen Raum- und Zeitsprünge lassen sich folgendermaßen tabellarisch darstellen:

**Tabelle 4. Jáchymov: Zeit und Raum**

Kapitel	Raum und Zeit
1	Manuskript: Traum Prag um 1950, Prag um 1960, 2 Wochen nach Kur in Jáchymov, Rahmenhandlung: ein Jahr vor Kuraufenthalt Wien
2	Manuskript: Zeit vor und nach Tod des Vaters in Prag, Traum, Schweiz, Jáchymov
3	Rahmenhandlung: 26. – 28. 10. , Wien, Brünn, Znaim, Jihlava, Kleinhaugsdorf, Excalibur City, Prag, Jáchymov
4	Rahmenhandlung: Wien, Kriegszeit Prag 1938/1945
5	Abwechselnd zwischen Rahmenhandlung Wien und zwischen 1930 und 1950 in Prag, Café in Wien, Jáchymov
6	Manuskript: Prag, Straubing 27. Juni 1950
7	Manuskript: Kriegszeit Lanškroun Prag und Kanada 1947
8	Manuskript: Riesengebirge in der Tschechoslowakei um 1950
9	Rahmenhandlung: Jáchymov, Karlsbad, Pilsen Erzählungen: Jáchymov Dezember 1952
10	Manuskript: St. Moritz 1948
11	Rahmenhandlung: Karlsbad, Gespräch: Mauerbau Berlin und Prag Manuskript: Februar 1948 Prag, Moskau 1948, November 1948 Paris, London
12	Rahmenhandlung: Karlsbad, Gespräch: Berlin Studienzeit von Findeisen, Budapest 1968, Ostberlin, Marseille, Brüssel 1971, Westberlin, Rumänien, ehemaliges Jugoslawien, Reims
13	Manuskript: Schweiz 1939, Prag 1948, Stockholm, Bern 1948, Zürich, Kanada
14	Rahmenhandlung: Wien
15	Manuskript: Stockholm 1949, Prag, Schweden, Kanada
16	Rahmenhandlung: Prag, Jáchymov
17	Manuskript: Wimbledon, Gstaad, Paris, New York, Prag, London, Budweis 1949-1950
18	Manuskript: Prag 1954
19	Manuskript: Prag 24. März 1950, 27. März 1950, 3. April 1950, 1960, Mährisch-Ostrau, Jugoslawien 1965, Prag 6. und 7. Oktober 1950, Pankrác, Pilsen, Bory, 22.12. 1950, Leopoldov 1951, Karlsbad
20	Rahmenhandlung: Wien, Manuskript: Kriegszeit Jáchymov, Ende 1949, 1947, 1952, 1953, Opava in

	Mährisch-Schlesien, Pankrác 1954,
21	Manuskript: Prag 1955, Wien 1972
22	Manuskrip: Prag 1955, Tschechoslowakei März 1959 und 1963
23	Rahmenhandlung: Wien Manuskript: Prag 1945-50

**Tabelle 4. (Fortsetzung) *Jáchymov: Zeit und Raum***

#### **4.1. Analyse der Räume in *Jáchymov***

Wie schon in der ZeitRaum-Tabelle ersichtlich wird – und worauf auch der Titel des Romans hindeutet – hat der Ort Jáchymov eine entscheidende Funktion im Text, die im Folgenden näher erläutert und aufgefächert werden soll. Auch die literarische Konstellation der europäischen Dimension, die sich aus dem tschechischen bzw. tschechoslowakischen Hintergrund der Tänzerin und ihrer Familie, der DDR-Herkunft des Verlegers und deren beider Wohnort Wien wird eine eingehendere Betrachtung erfahren. Schließlich werden globalisierte Ethnoscapes im Text ausgemacht und die Raumbewegeungen bzw. die Räumlichkeitswahrnehmung der ProtagonistInnen analysiert.

##### **4.1.1. Reale Vorlagerung der fiktiven Räume**

Obgleich Haslingers Werk am Cover dezidiert als „Roman“ ausgewiesen ist und in einem Nachwort auf die „romanhafte Verarbeitung des Geschehens“, die „keinen Anspruch auf detailgenaue historische Darstellung“ erhebt (Haslinger, 2011, 272), legt der exakt recherchierte historische Hintergrund eine eingehendere Beschäftigung mit dem realen Ort Jáchymov nahe; insbesondere da dessen bedeutungsschwere Geschichte in der Analyse über eine reale Vorlagerung fiktiver Räume hinausreicht. Daher habe ich mich auch entschlossen diese Überschrift vorerst unter Anführungszeichen zu stellen. Denn im vorliegenden Text hat man es mit einem realen Raum zu tun, einem „doppelgesichtigen Ort im böhmischen Erzgebirge“ (Schneider, 2011, 34), dessen bewegte Geschichte literarisch aufgearbeitet wird und seine doppelte und prozesshafte Räumlichkeit freilegt: „Haslinger explores the myriad meanings of place in his novel, and characterises places as mutable, processual, and, for human beings, inseparable from identity“ (Souchuk, 2015, 269).

Die Symbolkraft des Kurorts Jáchymov – in der k. u. k. Monarchie noch als Joachimsthal bekannt – reicht weit zurück und ist eng verknüpft mit der Geschichte des Elements Radium. Ende des 19. Jahrhunderts entdeckte Marie Curie in der Joachimsthaler Pechblende das Radium, wofür ihr später der Nobelpreis verliehen wurde. Noch heute wirbt das älteste Radiumsol-Heilbad der Welt mit der Kraft radonhaltiger Bäder. Doch diese heilende Dimension des Raums ist ebenso verwoben mit einer Dimension des Schreckens und Leidens. Denn das im Erz auch vorhandene Uran ist entscheidender Bestandteil für die Herstellung atomarer Technologie und Waffen, was die großen Diktaturen des 20. Jahrhunderts dazu bewog, tausende Häftlinge unter horriden Umständen zum Uranabbau zu zwingen.

In den Uranminen von Jáchymov waren damals mehr als 10 000 Häftlinge beschäftigt. Was immer sie im vorigen Leben gewesen waren, nun waren sie alle Bergleute, deren Leben sich hauptsächlich in feuchten Stollen abspielte und auf den immer gleichen Rhythmus von Bohren, Sprengen und Wegräumen festgelegt war. Wenn jemand die Arbeitsnorm nicht erfüllen konnte, musste er, in der mit radioaktivem Wasser getränkten Häftlingskluft und ohne Verpflegung, eine weitere Schicht durcharbeiten, um das Plansoll wieder einzuholen. Nach acht Stunden Schwerstarbeit noch einmal acht Stunden bohren, sprengen und wegräumen. Wegräumen hieß, das Uranerz mit bloßen Händen in die Karren zu verladen.

Wer kann das aushalten, sagte Anselm Findeisen. (Haslinger, 2011, 241)

Während die Nazis in erster Linie jüdische Gefangene in ihren Lagern für den Uranerzabbau missbrauchten, nutzten die Kommunisten diese Lager für ähnliche Zwecke, indem sie bevorzugt politisch Andersdenkende in die Gruben schickten, wo sie schutzlos der Strahlung ausgeliefert waren.

Während des Zweiten Weltkriegs mussten dort russische Kriegsgefangene Zwangsarbeit für die deutsche Uranindustrie verrichten. Nach dem Krieg wurden die russischen Kriegsgefangenen gegen deutsche Kriegsgefangene ausgetauscht, die nun für die Russen Uran abbauen mussten. Ende 1949 wurden die deutschen Kriegsgefangenen über die Grenze verfrachtet und durch tschechische und slowakische Strafgefangene ersetzt, die das Lager Svornost erweitern und durch zusätzliche Einzäunungen ausbruchssicherer machen mussten. (Haslinger, 2011, 235)

Insofern treffen in *Jáchymov* auch zwei politische Systeme des 20. Jahrhunderts aufeinander, deren Kontinuitäten im Text schon durch das Eingangszitat der Schriftstellerin Radka Denemarkowá aufgeworfen werden: „Sie haben sich von der

Räudigkeit der Nazis anstecken lassen, ohne sich dessen bewusst zu sein“ (Haslinger, 2011, 5).

Diese vielschichtige reale Vorlagerung des fiktiven Raumes Jáchymov bzw. die fiktionale Verarbeitung der realen Geschichte wird über die Begegnung der aus der Tschechoslowakei nach Wien emigrierten Tänzerin und dem aus der DDR nach Wien emigrierten Verleger Anselm Findeisen herausgearbeitet. „Die Hölle von Joachimsthal“ (Haslinger, 2011, 183) als Ort des Leidens wird dem Kurort Jáchymov als Ort der Heilung immer wieder gegenübergestellt im Text; etwa wenn Findeisen seinem Hausarzt gegenüber bemerkt:

Du schickst mich nicht in ein Heilbad, sondern in das Schandmal eines Staates. Der Ort ist so gut wie verlassen. Die uneingelöste Erinnerung ist im Straßenbild sichtbar. Wer dort lebt, wird nicht gesund, sondern krank. (Haslinger, 2011, 180-181)

Über das Figurendreieck des Verlegers, der Tänzerin und ihres Vaters des Eishockeyspielers kann sich das historische Paradox des Ortes im Text entfalten: Anselm Findeisen sucht Linderung seiner Schmerzen und Heilung in Jáchymov, „Struwwelpeter“ befindet sich auf der Spurensuche nach der Geschichte des Vaters, den die Zwangsarbeit in den Stollen elend zugrunde gerichtet hatte: „Dass Sie ausgerechnet dort Heilung finden, wo mein Vater krank gemacht wurde, ist schon seltsam“ (Haslinger, 2011, 239), sinniert die Tänzerin im Gespräch mit Findeisen.

#### **4.1.2. Glokalisierte Ethnoscapes**

Auf Anselm Findeisens erster Reise nach Jáchymov im dritten Abschnitt des Textes hält der Verleger kurz nach der österreichisch-tschechischen Grenze im Einkaufszentrum Excalibur City, um sich geschützt vom strömenden Regen die Beine vertreten zu können und seinen Bewegungsapparat trotz schwerer Krankheit und Einschränkungen auf der langen Autofahrt dadurch so schmerzfrei und beweglich wie möglich halten zu können:

Hier hatte sich eine Architektur ausgebreitet, die keinerlei Berührungsängste kannte. Die Duty-free-Shops, Tierhandlungen, Friseure und Massagesalons verbargen sich hinter den Fassaden einer Weltkugel, einer Burg, eines Gespensterschlosses und einer chinesischen Mauer. Eine am Parkplatz abgestellte sowjetische Iljuschin II-62 diente als Restaurant. Daneben gab es einen Holzturm mit Zinnen, einen römischen Casino-Tempel und ein Gebäude, auf dem sich Ritter und Drachen tummelten. (Haslinger, 2011, 43-44)

Diese real existierende, am österreichisch-tschechischen Grenzübergang Hatě Chvalovice/Kleinhauptsdorf angesiedelte, Einkaufsstadt namens Excalibur City wird im Text detailliert beschrieben und zum Prototyp eines globalisierten Ethnoscapes, der nach Appadurai (1998) den gegenwärtig sich vollziehenden Wandel in gesellschaftlichen Räumlichkeitskonzepten und -wahrnehmungen charakterisiert.

Das ein Areal von über 200.000 m<sup>2</sup> umfassende und 365 Tage im Jahr geöffnete Einkaufszentrum mit diversen Themenparks und Casinos befindet sich auf ehemaligem Grenzsperrgebiet und repräsentiert nicht nur den gesellschaftlichen Wandel hin zum globalisierten Kapitalismus sondern auch die Umwertung historischer Räume nahe am ehemaligen Eisernen Vorhang. Vor allem tschechische und österreichische KonsumentInnen reisen täglich an, um die Angebote des weitläufigen Shopping-Imperiums zu nutzen.

Der kranke und stark bewegungseingeschränkte Verleger Anselm Findeisen wandelt jedoch als distanzierter Beobachter durch das Einkaufszentrum. Er befindet sich dort nicht um zu konsumieren, sondern lediglich um die überdachten Räumlichkeiten für die dringend benötigte schmerzlindernde Bewegung zu nutzen. Es kommt zu keinem Warenaustausch, auch zu keiner kommunikativen Handlung; der Raum bleibt leer und der Ethnoscape Einkaufszentrum erfährt somit eine Zweckentfremdung im Text. Die Schmerzen des Verlegers bei seinem Aufenthalt in Excalibur City deuten auf eine gewichtige Problematik hin, die hier diskutiert wird. Schon vor seiner Ankunft in Excalibur City analysiert Findeisen das Angebot der vietnamesischen Verkaufsstände:

Gleich nach der Grenze, noch im Niemandsland, kam eine Siedlung mit vietnamesischen Verkaufsständen, in denen, straßenseitig bewacht von einer Kunststoffkuh, einem Schimmel, einem Gorilla und einer Stretchlimousine mit den Aufschriften Moulin Rouge und ab 19 Euro, gefälschte Markenkleidung und Raubkopien angeboten wurden, aber auch Gartenzwerge und Kunststoffimitationen von antiken Skulpturen, Vasen und chinesischen Brunnen. Ein Elvis Presley in Lebensgröße war hier genauso zu haben wie eine Lourdes-Madonna, eine Stripperin, ein Seeräuber oder ein amerikanischer Polizist. Die Verkaufsstände hatten zwar alle schon geöffnet, aber auf dem unebenen, dreckigen Parkplatz, den sie umringten, waren nur wenige Autos zu sehen. Ein paar hundert Meter weiter, in Excalibur City, war da schon mehr los. (Haslinger, 2011, 43)

Vietnamesische VerkäuferInnen, österreichische und tschechische Reisende und KonsumentInnen treffen an einem Marktplatz des globalen Warenangebots aufeinander,

das globalisierte Protoopen wie Elvis Presley aber auch die Lourdes-Madonna geografisch vereint. Lokales und Globales wird verschränkt – der Raum erfährt eine Glokalisierung. Im Text fungiert dieser glokalisierte Ethnoscape der Warenwelt der Verkaufsstände und insbesondere des Einkaufszentrums in der Grenzregion als Symbol eines konsumorientierten globalisierten Nicht-Ortes, der auf die umfassenden transnationalen wirtschaftlichen Beziehungen und Geldströme hinweist. In einem peripheren lokalen Raum wird ein künstliches Shopping-Imperium erschaffen, das durch seine Symbole und sein Warenangebot global aufgeladen wird. Diese kapitalistische transnationale Konsumgesellschaft, auf die Haslinger hier rekurriert, charakterisiert sich jedoch durch eine mangelnde historische Reflexion auf europäischer Ebene – im konkreten Fall auf mitteleuropäischer Ebene. Daher ist diese Textpassage auch als Kritik an europäischen und globalen Prozessen zu verstehen, die zwar auf ökonomischer Ebene supranational agieren und gefördert werden, jedoch das historische Bewusstsein um diese Prozesse vernachlässigen. Die Entwicklung eines (mittel-)europäischen historischen Bewusstseins ist ein Hauptanliegen Findeisens und wird im Text an zahlreichen Stellen sehr stark gemacht, worauf in Folge noch eingegangen werden soll (siehe Kapitel III. 4.3. und 4.4.). Auch die verschiedenen Bewegungsströme zwischen den Räumen im Text weisen auf diese Leseart hin.

#### **4.1.3. (Un-)Bewegliche Räumlichkeitswahrnehmung**

Zunächst zeichnet sich die (un-)bewegliche Räumlichkeitswahrnehmung dadurch aus, dass die Raumbewegung eines Protagonisten in der Rahmenhandlung überhaupt erst den Erzähllass ermöglicht, nämlich das Aufeinandertreffen des Verlegers mit der Tänzerin. Anselm Findeisen reist von Wien nach Jáchymov, um sich mit seinem zukünftigen Kurort vertraut zu machen:

Bei seinem ersten Besuch in Jáchymov, es war noch nicht die Kur, es war eine Art Sondierungsfahrt, hatte er eine Tänzerin kennen gelernt, deren Geschichte ihn seither nicht mehr losließ. Sie müssen das aufschreiben, hatte er zu ihr gesagt, Sie müssen mir versprechen, dass Sie das aufschreiben. Er hatte sie dann alle paar Wochen angerufen und auch hin und wieder getroffen, um zu fragen, wie weit das Manuskript sei. Er hatte die Hoffnung schon aufgegeben, dass es dieses Manuskript je geben würde. Er hatte bisher nicht den kleinsten Teil davon gesehen. An diesem Morgen war es plötzlich in der Post gewesen. (Haslinger, 2011, 23)

Auch die Tänzerin, die er dort trifft und deren Familiengeschichte rund um ihren Vater, den Eishockey-Star ihn fasziniert, ist nicht in Jáchymov ansässig sondern ebenso nur angereist – jedoch aus gänzlich anderen Motiven:

Ich bin nicht auf Kur gekommen.

Sondern?

Ich wollte mir den Uranstollen ansehen, in dem die Kommunisten meinen Vater gequält haben, bis er am Ende an den Verstrahlungen starb. (Haslinger, 2011, 52)

Beide ProtagonistInnen hat also starkes Leiden zu dieser Raumbewegung bewogen. Bei Findeisen ist es körperliches Leiden, bei der Tänzerin seelisches Leiden. Haslinger knüpft in der narrativen Konstruktion die Perspektive des Verlegers Anselm Findeisen an die Perspektive der Tochter des Eishockeystars Bohumil Modrý, um der Geschichte durch diese Begegnung einen Erzählanlass zu verleihen. Dieses Narrativ, das eng mit dem westböhmischen Städtchen Jáchymov an der deutsch-tschechischen Grenze verbunden ist, knüpft über den Raum Jáchymov wiederum zwei Geschichten bzw. zwei diametral aufgeladene Bedeutungen aneinander: Jáchymov als Ort kommunistischen Terrors und als Heilbad. Anselm Findeisen fährt zur Kur nach Jáchymov. Er sucht und hofft auf Heilung oder zumindest Linderung seiner Iliosakralgie-Beschwerden. Die Tänzerin befindet sich in Jáchymov auf familiärer Spurensuche. Sie besucht Jáchymov als den Ort des Terrors und der Krankheit, wohin ihr Vater zur Zwangsarbeit verschleppt wurde und nach seiner Freilassung an den Verstrahlungsfolgen des ungeschützten Uranerzabbaus verstarb. Beim zweiten Besuch von Findeisen in Jáchymov, bei dem er seine Kur nunmehr antritt, reflektiert der Verleger die Folgen dieser Begegnung mit der Tänzerin und ihrer Familiengeschichte auf seine Raumwahrnehmung:

Allerdings hatte Jáchymov seit dem verregneten Kurzbesuch seine Bedeutung verändert. Aus einem Heilbad mit Grandhotel war ein System von Konzentrationslagern geworden, mit dem ein kommunistischer Staat dem großen Bruder den Gefallen getan hatte, für dessen unermesslichen Hunger nach Uran einen Teil der eigenen Bevölkerung zu opfern. (Haslinger, 2011, 180)

Dieses Aufeinandertreffen der beiden Figuren, von Findeisen und der Tänzerin, über die Rahmenhandlung und Binnenhandlung ineinander gewebt werden, integriert noch eine weitere Dimension beweglicher Räumlichkeitswahrnehmung. Denn in der Begegnung dieser beiden Figuren prallen auch zwei Emigrantengeschichten aufeinander, wodurch eine weitere räumliche Konstellation gesponnen wird, die die Herangehensweise

Haslingers an (mittel-)europäische Geschichte und Nachbarschaftsgeschichte deutlich macht. Der Verleger Anselm Findeisen stammt aus der ehemaligen DDR und emigrierte 1973 nach Österreich, wo er seit nunmehr 35 Jahren sein Auskommen findet. Die Tänzerin wurde in der früheren Tschechoslowakei, in Prag, geboren und emigrierte 1972 nach Österreich, wo sie sich auch in Wien niederließ. Trotz der relativen geografischen Nähe dieser drei räumlichen Bezugssysteme – nämlich Deutschlands bzw. der DDR, Tschechiens bzw. der Tschechoslowakei und Österreichs wird im Text auf die Unwissenheit und auch das Desinteresse an europäischer (Nachbarschafts-) Geschichte hingewiesen. Der Text liest sich wie ein Plädoyer für einen historischen europäischen Dialog, wenn Findeisen und die Tänzerin über Ost und West debattieren:

Anselm Findeisen sagte: Es kann kein Zufall sein, dass wir beide im Westen gelandet sind. Sie meinen im Osten, entgegnete der Struwwelpeter (also die Tänzerin). Wien liegt doch im Osten. Gut dann war das für uns eben der weite Weg nach Osten. Schreiben Sie Ihre Geschichte auf. Das muss erzählt werden. (Haslinger, 2011, 128)

In diesem Gespräch werden vorgefasste Ost-West-Zuschreibungen erschüttert. Die gesamte räumliche Konstellation und insbesondere der Migrationshintergrund der ProtagonistInnen, die beide in Wien leben, ermöglichen Haslinger wenig bekannte Geschichte(n) aus ungewöhnlichen Blickwinkeln zu behandeln und einen „Blick auf Österreich aus der Distanz“ (Drynda, 2003, 11-19) heraus zu werfen.<sup>45</sup>

In der Rahmenhandlung sind es also vor allem die Reisen des Verlegers und der Tänzerin zwischen Jáchymov und Wien sowie Findeisens Bewegungen innerhalb der Stadt (all diese Reisen sind stark geprägt von den körperlichen Leiden Findeisens und dem Erleben starken Schmerzes). In der Binnenhandlung sind die häufigen internationalen Ortswechsel Modrýs und seines international erfolgreichen Eishockeyteams zu nennen, die verschiedenste Länder zu sportlichen Wettkämpfen aufsuchen und immer wieder mit der Frage und den Möglichkeiten von Emigration konfrontiert sind. Eine weitere Kette an unfreiwilligen Raumwechseln stellt schließlich

---

<sup>45</sup> Neben dem besagten distanzierten Blick auf Österreich identifiziert Drynda folgende weitere gemeinsame Motive und Themen in Haslingers, Gerhard Roths und Robert Menasses Werk: Ein kritischer Blick auf die Vergangenheit, Reflexionen über die aktuelle politische Lage und über die vorherrschende Angst vor Fremden in Österreich, die Auseinandersetzung mit der Zweiten Republik, Provinz und Provinzleben, Flucht vor der Realität und die Einsamkeit des Individuums (Drynda, 2003, 11-19).

Modrýs Zeit im Gewahrsam der tschechoslowakischen Sicherheitsbehörden dar, als er in verschiedene Gefängnisse und Lager verschleppt wird und Jáchymov letztlich das tragische und folgenreiche Ende dieser Raumbewegung vor der Freilassung darstellt. Allen Raumbewegungen der Figuren ist ihr schmerzhafter Charakter und – in unterschiedlichem Ausmaß – die oft schmerzensreichen bis unfreiwilligen Motive gleich. Dieser körperliche Schmerz, der sich bei den Raumbewegungen Findeisens und Modrýs manifestiert, die als „Spiegel-Gestalten überzeugend durch ihr Körperlend verbunden sind“, und durch die „die Doppelgesichtigkeit Jáchymovs als Ort von Kuren und Torturen“ (Schneider, 2011, 34) dargestellt ist, wird formal sehr nüchtern umgesetzt. Auch die psychischen Belastungen der Tänzerin, über die die beiden „Spiegelgestalten“ narrativ verbunden werden, aufgrund des familiären Traumas, das der Vaterverlust ausgelöst hat, entfalten ihre beklemmende Wirkung im Text durch die klare, unumwundene und knappe sprachliche Darstellung. Die mit dem kommunistischen Regime verbundenen Einschränkungen und Beschneidungen individueller Freiheit hinsichtlich der Raumbewegungen beziehen eine politische Dimension menschlicher Bewegungsfreiheit in den Text ein und stehen in starkem Kontrast zur „gegenwärtigen“ Mobilität von Findeisen und der Tänzerin, deren zahlreiche Raumbewegungen auch auf zeitlicher Ebene, etwa durch eine Vielzahl von Pro- und Analepsen, eine Dynamisierung des Textes unterstützen.

#### **4.2. Analyse der Zeit(en) in *Jáchymov***

Auch in *Jáchymov* lassen sich drei verschiedene temporale Dimensionen im Umgang mit Zeit und Zeitlichkeit des Textes herausarbeiten. Zunächst prägen den Text auf narrativer Ebene eine Vielzahl an Anachronien und Ebenensprüngen, die die Rahmen- und Binnenhandlung miteinander verbinden. Zweitens wird auf thematischer Ebene eine zeitliche Dimension aufgemacht, die sich auf Figurenebene mit den temporalen Aspekten von Leiden, Altern und Sterben auseinandersetzt. Daran knüpft sich eine dritte zeitliche Dimension, die über eine zeitliche Analogie zwischen den maßgeblichen politischen Diktaturen des 20. Jahrhunderts Kontinuitäten und Wiederholbarkeit von Geschichte diskutiert, woraus sich ein Text zusammensetzt, der sich auf formaler wie thematischer

Ebene mit individuellem und familiär intergeneracionalem Schmerz sowie dessen Wechselwirkung mit politischer Gewalt beschäftigt.

#### **4.2.1. Anachronien und Ebenensprünge zwischen Rahmenhandlung und Binnenhandlung**

Ein Traum der Tänzerin, der es sofort schwer macht sich zeitlich und räumlich im Text zurechtzufinden, markiert den Anfang des Narrativs. Das Buch endet schließlich mit einer für Haslinger so typischen realistisch-knappen Darstellung des Begräbnisses des ehemaligen Eishockeystars Bohumil Modrý: „Und dann setzte die Orgel ein und der Sarg wurde zur Einäscherung hinabgelassen“ (Haslinger, 2011, 271). Dazwischen konstituieren die Begegnungen von Verleger Anselm Findeisen und der Tänzerin im Jahr 2008, die über die Entstehungsgeschichte des Manuskripts Auskunft geben, auf einer gegenwärtig anmutenden Erzählebene die Rahmenhandlung des Textes, der sich in 24 Abschnitte gliedert. Markant in der temporalen Struktur ist zudem noch die Zusammensetzung dieser Abschnitte, die sich oftmals durch enge und schnelle Zusammenschnitte der Rahmenhandlung und der Manuskriptebene gestalten; etwa wenn Kapitel 1 mit der Perspektive des Verlegers endet: „Er hatte die Hoffnung aufgegeben, dass es dieses Manuskript je geben würde. Er hatte bisher nicht den kleinsten Teil davon gesehen. An diesem Morgen war es plötzlich in der Post gewesen“ (Haslinger, 2011, 23) und Kapitel 2 mit dem direkten Einstieg ins Manuskript beginnt. Findeisens Lektüre dieses Manuskripts stellt schließlich eine Binnenhandlung dar, in der über die verschriftlichten Erinnerungen der Tänzerin die tragische Geschichte ihres Vaters geschildert werden: „Haslingers Roman präsentiert die historischen Ereignisse um Bohumil Modrý fortan häppchenweise als Manuskriptlektüre Findeisens“ (Schneider, 2011, 34).

Das Verweben der beiden Ebenen bzw. ihrer anachronischen Teile erzeugt einerseits eine Teilhabe der Leserschaft am Produktionsprozess des Textes, an dessen Herausgeberschaft, und ermöglicht andererseits einen direkten Einblick in den Rezeptionsprozess von Findeisen, dessen Kommentare mitgeliefert werden. Man blickt Findeisen quasi beim Lesen über die Schulter. Die Lektüre Findeisens wird stetig unterbrochen von gegenwärtigen Erlebnissen und verschiedenen Umständen im Alltagsleben des Verlegers, die motivisch eng an die Manuskriptinhalte gebunden sind

und deren Wirkung dadurch noch verdränglichen. Auf der Manuskriptebene wird von der Tänzerin die Geschichte ihres Vaters – hauptsächlich innerhalb der Zeitspanne von 1940 – bis 1960 erzählt. Weder die Rahmen- noch die Binnenhandlung sind chronologisch geordnet. Beide Ebenen greifen permanent ineinander über und werden noch um eine dritte ergänzt, wenn in Erinnerungen und Träume abgeschweift wird. Innerhalb der Rahmenhandlung können zwei wichtige Nullpunkte identifiziert werden, nämlich Findeisens erster Besuch in Jáchymov, im Zuge dessen er die Tänzerin kennen lernt, und schließlich der zweite Nullpunkt, als Findeisen das Manuskript erhält, dessen Passagen einen Großteil des Textes konstituieren. Innerhalb der Binnenhandlung markieren die Festnahme des Vaters und schließlich dessen Tod die zwei entscheidenden Nullpunkte, auf die wiederholt rekurriert wird.

Die Rahmen- und Binnenhandlung wechseln sich also während der Erzählung ständig untereinander ab, wodurch eine sprunghafte und dynamische Wirkung erzeugt wird, die in Kombination mit der anachronischen Erzählordnung ein hohes Maß an Konzentration und Reflexion für die temporale Rekonstruktion der Geschichte erfordert. Durch diese Anachronie und die verschiedenen Ebenenwechsel, die das gesamte Werk durchziehen, wird die Wirkung von Unruhe, Unordnung und Willkür erzeugt, die nicht nur die beschriebenen Verhältnisse des Kommunismus widerspiegeln, sondern auch den traumatisierten psychologischen Zustand der Tänzerin verdeutlicht. Denn deren Erinnerungen sind sowohl aus zeitlichen als auch psychologischen Gründen wirr und ungeordnet dargestellt. Häufig wird die Schmerhaftigkeit des Erinnerungsvorgangs herausgestellt und das Leiden an der Unsicherheit der eigenen Erinnerungen:

Aus einem Brief meines Vaters geht hervor, dass wir ihn alle gemeinsam im Dezember 1952 besuchten. Aber ich habe keine Erinnerung daran. Für mich ist es so, als wäre ich heute das erste Mal in Jáchymov gewesen. Obwohl, es gibt ein Bild, das ich nicht zuordnen kann. Es liegt Schnee. Mein Vater friert. Daneben ist ein warm angezogener Wächter. Ich halte es nicht aus, dass es meinem Vater so kalt ist und ich frage den Wächter, ob mein Vater nicht auch so einen warmen Mantel haben kann. Diese Szene habe ich vor mir. Ob sie von unserem Besuch in Jáchymov stammt, oder ob ich sie erfunden habe, kann ich nicht sagen. Es ist ein Bild, aber keine Erinnerung. Vielleicht wollte ich den Zustand, in dem wir ihn damals vorgefunden haben müssen, frierend, ausgemergelt, halb verhungert, einfach nicht wahrhaben. (Haslinger, 2011, 113)

Dieses Leiden der Tänzerin an den unscharfen Erinnerungen der tragischen Geschichte ihres Vaters ist jedoch nur ein Teil in einem ganzen Mosaik an Strängen des Leidens, Alterns und Sterbens, dessen Schmerhaftigkeit in Verbindung mit der temporalen Ordnung den Text bestimmt, wie ich im Folgenden näher erläutern werde.

#### **4.2.2. Leiden, Altern und Sterben auf Zeit**

Wie schon angedeutet, spielt Zeitlichkeit in Verbindung mit der Endlichkeit des Todes hinsichtlich der Raum-Aufladung Jáchymovs eine große Rolle – sowohl wenn auf Analogien und Kontinuitäten zwischen den beiden großen diktatorischen Systemen des 20. Jahrhunderts (siehe Kapitel IV.4.2.3.) als auch auf das private und persönliche Erleben und Erleiden der Tänzerin und ihrer Familie, aber auch von Anselm Findeisen hingewiesen wird. Quälende Zeitlichkeit manifestiert sich im Text auf unterschiedliche Weise durch alle drei ProtagonistInnen, deren Zusammenspiel man als eine Art dreifaches Leiden charakterisieren könnte.

Neben den Beschreibungen des durch Verstrahlung verursachten körperlichen Verfalls des Vaters und des lähmenden Zorns ob der ungeheuren – unbeschreibbaren – Ungerechtigkeit, die ihm widerfuhr, ist die Leidensgeschichte von Anselm Findeisen als weiterer aussichtloser Kampf gegen die zunehmende körperliche Hilflosigkeit, die durch die äußerst schmerzhafte und perfide Erkrankung des Bewegungsapparats, einer Iliosakralgie ausgelöst wird, gezeichnet. Doch während Bohumil Modrý trotz der Ausweg- und Hoffnungslosigkeit um sein Überleben kämpft, befürchtet Findeisen nichts mehr als „[z]um Weiterleben gleichsam verurteilt zu werden“ (Haslinger, 2011, 14). Seine Kur in Jáchymov beeinflusst seinen Krankheitsverlauf jedoch positiv, wenngleich ein Unfall in Wien den alternden Mann für unbestimmte Zeit ans Bett fesselt. Sein Schicksal bleibt ungewiss.

Interessanterweise wird der Unfall, der eng an die Manuskriptlektüre gekoppelt ist, durch einen überstürzten Aufbruch aus einem Kaffeehaus ausgelöst und eingeleitet. Findeisen trifft dort auf einen alten Freund und seine junge Geliebte. Diese Begegnung lässt ihn verstört zurück:

Es kam so etwas wie Selbstmitleid in ihm auf, dass er es offenbar nicht mehr ertragen konnte, wenn Männer seines Alters neue Liebesbeziehungen eingingen. [...]. So viel hatte ihn an dieser Begegnung irritiert, dass ihm gar nichts anderes

übrig geblieben war, als die Flucht zu ergreifen, um mit seinem verrosteten Körper – Rost steht für Verfall, was sonst – wieder allein sein zu können. (Haslinger, 2011, 166)

Immer wieder reflektiert Findeisen seinen – durch die Krankheit bedingten – körperlichen Verfall und sein zunehmendes Alter. Er versucht seine Schmerzen und Verletzlichkeiten so weit es geht vor seinem Umfeld zu verborgen.

Es reichte, wenn er sich im Geiste selbst dabei zusah und Mitleid empfand mit einem frühzeitig den Altersschwächen anheim gefallenen Kleinverleger. Den körperlichen Teil seiner Person wäre er am liebsten losgeworden. Selbst das ausgefeilteste Gymnastikkonzept konnte seine Krankheit nicht heilen, so viel war gewiss. Wenn es ihm gegönnt wäre, ansonsten organisch gesund zu bleiben, würde er im Rollstuhl und letztlich im Rollbett enden. Und so war er mit seinen Gedanken oft in der Zukunft und fragte sich, ob er wohl erkennen werde, wann es an der Zeit wäre, Schluss zu machen, oder ob er sich selbst etwas vorgaukeln werde und am Ende gar andere bitten müsste, ihn zu erlösen. Das stellte er sich als den schlimmsten Zustand des Lebens vor, sterben zu wollen, aber nicht sterben zu können. (Haslinger, 2011, 14)

In Gesprächen mit seinem mit ihm befreundeten Hausarzt sind der Tod und das Sterben mehrmals Thema. Findeisen fragt den Hausarzt etwa, ob er ihm im Zweifelsfall den Freundschaftsdienst tun würde ihm Sterbehilfe zu gewähren:

Und du wirst mir am Ende den Cocktail geben, der mich angenehm hinüberträumen lässt?  
Was redest du immer vom Sterben, vielleicht hast du noch die schönsten Jahre vor dir.  
Leeres Gerede, sagte Anselm Findeisen. Am Ende stellt sich heraus, dass die schönsten Jahre diejenigen waren, in denen man geträumt hat, man hätte sie noch vor sich. (Haslinger, 2011, 17)

Anselm Findeisen ist also ein von Krankheit, Schmerz und Alter gezeichneter Mann, der eine Entfremdung des eigenen Körpers erlebt<sup>46</sup>. Wie die Tänzerin, lebt auch er nach der Trennung von seiner Frau allein und wagt es nicht mehr an zukünftige Liebesbeziehungen zu denken, obwohl eine gewisse Zuneigung zur Tänzerin spürbar ist. Im Zuge des Narrativs verbessert sich sein Zustand nach der Kur in Jáchymov zwar leicht, der besagte Unfall am Ende des Textes versetzt ihn jedoch in eine Situation der totalen Bewegungslosigkeit. Im Krankenhaus, gefesselt ans Bett, liest er das Manuskript zu Ende:

---

<sup>46</sup> Vgl. Souchuk, 2015, 278.

In dem Zustand, in dem er war, versetzte er sich in die Lage des kranken Vaters der Tänzerin, und darin lag bei aller Hoffnungslosigkeit auch ein kleiner Trost für ihn, weil er die Aussicht hatte, dass seine Schien- und Wadenbeine wieder zusammenwachsen würden.“ (Haslinger, 2011, 259)

Findeisen, „ein geplagter Mann, der durch seine Vergangenheit als DDR-Dissident und vor allem auch durch sein Rückenschmerz-Martyrium motivisch mit Modrý verbunden“ (Schneider, 2011, 34) ist, wird in dieser narrativ letzten Station des Leidens im Krankenhaus mit dem Protagonisten des Manuskripts, nämlich dem Vater der Tänzerin eng geführt. Der Text erlebt somit ein schmerhaftes Finale des Leidens seiner Protagonisten: Findeisen liest unter großen Schmerzen im Krankenhaus über die letzten Tage und Stunden von Modrý. Über sein körperliches Leiden und seine Immobilität setzt er an der tragischen Geschichte rund um den eigentlichen Protagonisten Bohumil Modrý und seiner Tochter an.

Der tschechoslowakische Eishockey-Star und Weltmeister Bohumil Modrý und seine gesamte Mannschaft wurden vom Regime verhaftet und fünf Jahre lang in verschiedenen Gefängnissen verhört, gefoltert und gemartert.

Ich hab gehört, du bist auch Eishockeyspieler? Und angeblich sogar Weltmeister? Wenn du wirklich Weltmeister bist, dann musst du ja ein ganz großer Sportler sein. Bist du wirklich Weltmeister? Das überprüfen wir einmal. So viele Liegestütze, wie du heißt, na los, runter auf den Boden, und eins und zwei und drei, ordentlich, bis zum Boden. Bis zum Boden hab ich gesagt, und hoch, und hoch, und hoch, lass dich nicht stören von meinem Stiefel, einfach hochdrücken, du bist doch Weltmeister. Da wirst du doch meinen Stiefel heben können. Du Stiefelknecht. Und hoch, und hoch, und hoch. So ist es richtig. Du wirst noch Stiefelknechtweltmeister werden. [...]. Du willst ein Weltmeister sein? Ein Weltmeister im Schlappmachen bist du. Ein angeschissener Sockenhalter. Ein verrottetes Sacktuch. Ein Eiterpickel. Das bist du, und kein Weltmeister! Das hätte dir so gefallen, 2727, was? Ins Ausland fahren, den Kapitalisten in den Arsch kriechen, Geld kassieren und Kapitalistenhuren vögeln. Damit ist jetzt Schluss. Mach weiter deine Kniebeugen. Du bist noch nicht fertig. (Haslinger, 2011, 88-89)

In den Uranstollen von Jáchymov musste Modrý schließlich Zwangsarbeit verrichten. An den Folgen der Verstrahlung ging er schon kurz nach seiner Entlassung zugrunde. Das unvorstellbare Martyrium, das Modrý durchlitt, wird von der Tänzerin im Manuskript nacherzählt. Sein Leiden wird insofern über seine Tochter nachträglich vermittelt:

Wenn mein Vater in Jáchymov nicht so spurte, wie sie es verlangten, oder wenn sie ihn quälen wollten, kam er in den Bunkr. Und das ist eine ganz unerträgliche

Vorstellung für mich. Das war ein betonierter und unterirdischer Raum, so niedrig, dass er darin nur knien oder hocken konnte, und so klein, dass er keinen Platz gefunden hätte, sich auszustrecken. Im Sommer war es feucht und stickig, von der Decke tropfte das Kondenswasser. Im Winter war es eiskalt. Es gab kein Fenster, nur die vergitterte Öffnung in der Eisentür. Der Boden war eine aufgeschwemmte Schlammsschicht, weil bei Regen das Wasser herein lief. Darauf musste er schlafen. Einmal war er eine Woche lang dort eingesperrt. Erst am dritten Tag hat man ihm Wasser und Brot gebracht. Diese Vorstellung macht mich wahnsinnig, entschuldigen Sie. (Haslinger, 2011, 59)

Der Kontakt zu seiner Familie wird vom Regime censiert und reglementiert. Oft wissen seine Angehörigen nichts über seinen Verbleib. Die Familie lebt in beständiger Angst und Ungewissheit, die durch ein verzweifeltes Warten und Hoffen auf seine Entlassung bestimmt wird. Neben den täglichen Demütigungen, der unmenschlichen Zwangarbeit und den grausamen Foltermethoden, ist es auch für Modrý selbst das Warten, von dem sein Leben in Haft bestimmt wird:

Meine Mutter schickte ihm danach ein Päckchen und Fotos von uns Kindern. Er antwortete: Ich habe das Päckchen und die Fotografien erst einen Monat später erhalten. Es war eine wunderschöne Neujahrsüberraschung. Hier lernt man warten, Eričko. (Haslinger, 2011, 112)

Durch diese narrative Konstruktion des Manuskripts der Tänzerin werden nicht nur das unsagbare Leiden des Vaters selbst deutlich, sondern auch die Auswirkungen des absenten Vaters auf die gesamte Familie. „Fünf Jahre lang sprachen in meiner Familie alle mit leisen Stimmen. Die Männer durften auf keinen Fall gefährdet werden. Jedes unbedachte Wort konte ihnen schaden“ (Haslinger, 2011, 57). Diese Angst innerhalb der Familie, dem Vater durch mögliche Aussagen noch weiter zu schaden, bestimmte deren Alltag. Als der Vater schließlich freigelassen wird und in den Kreis seiner Familie zurückkehren kann, steht der Tod als unabwendbarer Endpunkt seines Leidens omnipräsent im Raum. Das Leben der Tänzerin ist von diesem biografischen Trauma um ihre Familie geprägt, was sich auch in ihren Träumen manifestiert:

Wir fliegen nach Prag, von dort fahren wir nach Jáchymov, um deinen Vater aus dem Stollen zu holen.  
 Ich werde meinen Vater treffen?  
 Du wirst ihn sehen, mit meinen Augen. Aber er wird dich nicht sehen und du darfst ihn nicht ansprechen. Du darfst überhaupt niemanden ansprechen, du bist so gut wie nicht vorhanden. (Haslinger, 2011, 27)

Diese Gefühle des „Nicht-Vorhandenseins“, des Nicht-Existierens und einer unsagbaren Trauer und Verzweiflung ob der Ungerechtigkeit des Schicksals bzw. den Grausamkeiten des Regimes haben für die Tänzerin nichts an traumatisierender Intensität verloren. Die Zeitlichkeit des Leidens ist eine konstante und kontinuierliche: „Bis heute fühle ich mich manchmal so allein gelassen, so ungerecht ausgegrenzt, dass ich innerlich völlig zusammenbreche“ (Haslinger, 2011, 229). Auch die Mutter hat den Tod des Vaters nie verwunden: „Sie hat große Kraft entwickelt in der Zeit, als wir sie gebraucht haben, über den Tod meines Vaters ist sie aber nie hinweggekommen. Von da an hat sie nur noch in Erinnerung und Schmerz gelebt“ (Haslinger, 2011, 251).

Das Schicksal des Vaters und somit der gesamten Familie hat schwerwiegenden Niederschlag in der Tochterrolle der Tänzerin gefunden. Durch das frühe Entreißen des Vaters und schließlich der Zeugenschaft seines elenden Zugrundgehens an den Folgen seiner Inhaftierung und Zwangsarbeit haben zu einer totalen Idealisierung des Vaters geführt und den verzweifelten Versuchen ihm über das Schreiben näher zu sein:

Ich wollte mehr sein als seine Tochter. Ich wollte ihm sein Erdenleben, aber auch mein Leben, ins Jenseits nachliefern. Das war mein Auftrag, meine Pflicht. Weil ich meinen Vater mehr liebte, als ich je einen Menschen geliebt habe und lieben werde. Wenn ich einen Brief an ihn schrieb, dann war ich nicht mehr seine Tochter, und er war nicht mehr mein Vater. Er war mein ehemaliger Vater und ich war seine ehemalige Tochter und nunmehrige Geliebte. Ich schrieb ihm Liebesbriefe. Und ich dachte, dass er mich, wenn er sie lesen würde, als ebenbürtig ansehe. (Haslinger, 2011, 30)

Das Trauma der Tänzerin hat zwischenzeitlich also nicht nur zu einer Idealisierung des Vaters sondern auch zu einer Verkehrung der Beziehung geführt. Aus dem Vater ist ein ferner Geliebter geworden. Die fehlende Nähe wurde durch eine imaginierte, inzestuöse Liebesbeziehung kompensiert, was auf das Ausmaß der psychologischen Erschütterung hinweist, die die Tochter durchlebt hat. All dieses persönliche und familiäre Leiden des Vaters, der Tochter und ihrer Familie, aber auch die Umstände der Emigration von Findeisen aus der DDR, sind auf historische Entwicklungen rund um die zwei bestimmenden autoritären Regime im 20. Jahrhundert zurückzuführen, deren Eingriffe auf das individuelle Menschenleben immer auch räumlicher und zeitlicher Natur waren. Die schmerzhaften Erinnerungen an das frühe Ableben des Vaters machen die Vergangenheit in der Gegenwart omnipräsent und verhindern eine freie Entwicklung der

Tänzerin in eine unbelastetere Zukunft. Der Roman transportiert insofern auch die Schwere, Langfristigkeit und bedrückende Zeitlichkeit von traumatisierender Erinnerung im 20. Jahrhundert.

#### **4.2.3. Zeitliche Analogie: Kontinuitäten politischer Systeme/Wiederholung von Geschichte**

Schon die peritextuelle Quelle am Anfang des Buchs, ein Zitat von Radka Denemarková weist auf die zeitlichen Kontinuitäten der beiden prägenden Diktaturen des 20. Jahrhunderts – des Nationalsozialismus und des Kommunismus – hin:

Sie haben sich von der Räudigkeit  
der Nazis anstecken lassen,  
ohne sich dessen bewusst zu sein.  
RADKA DENEMARKOVÁ (Haslinger, 2011, 5)

Dieses Zitat bzw. Motto, das dem Text vorangestellt wird, eröffnet eine literarische Diskussion über politische Kontinuitäten und Parallelen, die oft gescheut wird. In dreifacher Hinsicht entfalten sich im Roman die zeitlichen Analogien: auf sprachlicher, biografischer und räumlicher Ebene.

Zunächst identifiziert die Tänzerin Ähnlichkeiten in der deutschen und tschechoslowakischen Lexik und reflektiert mögliche Entlehnungen in der Terminologie:

Wissen Sie, woran ich die ganze Zeit denken muss? An den Bunker. Im Tschechischen sagt man Bunkr. Ich weiß nicht ob das auch so ein Wort ist, das die Kommunisten von den Nazis übernommen haben. (Haslinger, 2011, 59)

Auf einer biografischen Ebene wird mehrfach im Text auf Milada Horáková hingewiesen, deren Lebens- und Leidensweg symptomatisch für die grausamen Kapitel der Geschichte des 20. Jahrhunderts ist:

Auch Milada Horáková war zuletzt unter den Provaří im Gefängnis von Pankrác. Sie hatte sich als junge Frau in der tschechischen Frauenbewegung engagiert und war nach dem Münchner Abkommen in den Widerstand gegangen. Bereits nach kurzer Zeit wurde sie verhaftet. Das Dritte Reich überlebte sie in Gefängnissen und Konzentrationslagern. In den ersten drei Nachkriegsjahren war sie Abgeordnete der Volkssozialisten im tschechoslowakischen Parlament. Dann kam der kommunistische Umsturz, aber Milada Horáková weigerte sich, mit den Kommunisten zusammenzuarbeiten, und legte ihr Mandat nieder. Da sie weiterhin gegen die neuen Machthaber agitierte, wurde ihr wegen antisowjetischer Konspiration, Spionage und umstürzlerischen Verhaltens ein Schauprozess gemacht, zu dessen Vorbereitung sowjetische Instrukteure nach Prag gekommen waren. Die öffentliche Verhandlung des Sondergerichts in

Pankrác wurde zum Teil im Radio übertragen. Der Reporter schilderte, wie große Wäschekörbe in den Saal getragen wurden, mit tausenden von Briefen, in denen Arbeiter, Bauern, Studenten, ja ganze Schulklassen die Todesstrafe für Horáková und ihre Mitangeklagten forderten. Albert Einstein, Bertrand Russell und Eleanor Roosevelt setzten sich vergebens für ihre Begnadigung ein. Am 27. Juni 1950 wurden Milada Horáková und drei Mitangeklagte im Gefängnis Pankrác hinter dem Krankenhaus gehängt.

Nicht ganz einen Monat später wurde mein Vater vom Polizeigefängnis in der Bartolomejská nach Pankrác überstellt. (Haslinger, 2011, 91-92)

Historisch bekannte biografische Schicksale wie das von Horáková werden an die Geschichte des Vaters geknüpft, wenn auf die zeitliche Nähe der Gefängnisaufenthalte der beiden rekurriert wird. Auch der von Moskau unterstützte neue Antisemitismus, der durch die kommunistische Internationale ging, bleibt im Text nicht unerwähnt (Haslinger, 2011, 157) und bildet eine weitere Kontinuität zwischen dem Nationalsozialismus und dem Kommunismus.

Schließlich ist es eine räumliche bzw. strukturelle und systemische Ebene, die die dritte Form historischer Analogie darstellt. Der Raum Jáchymov ist noch derselbe wie damals, also in seiner bloßen Räumlichkeit unveränderbar, doch die Bedeutung, mit der er aufgeladen wird, ist zeitlich wechselnd und somit konstruiert. Zu verschiedenen Zeitpunkten haben Menschen immer wieder augrund einer dem gegenwärtigen Regime oppositionellen Meinung oder aufgrund ethnisch-rassistischer Verfolgung in verschiedenen Systemen in Jáchymov Zwangsarbeit geleistet. Die Bedingungen divergieren nur geringfügig, die Parallelen sind unübersehbar:

Die Kommunisten haben hier in Jáchymov zwölf Arbeitslager für Strafgefangene errichtet. Sie sahen genauso aus wie deutsche Konzentrationslager, mit Baracken, Stacheldraht, Strafbunkern, Appellplätzen und Wachtürmen. Als hätten sie die Pläne von den Nazis übernommen. [...]. Wer nach 1948 durch eigenständiges Denken auffiel, kam ins Gefängnis. Und diejenigen, die man besonders schwer bestrafen wollte, schickte man in die Gruben von Jáchymov, wo sie mit bloßen Händen Uranerz verladen mussten und Uranstaub einatmeten. Ohne irgendeinen Schutz vor den Strahlen. (Haslinger, 2011, 55-56)

Die Verbindung zwischen politischer Gewalt und persönlicher Ebene wird durch den Spitznamen, den die Tänzerin von Findeisen erhält, noch einmal um einen Aspekt erweitert. Aufgrund ihrer wilden, lockigen Kurzhaarfrisur nennt der Verleger sie Struwwelpeter – ein einigermaßen ungewöhnlicher Kosenname für eine über 50-jährige Frau, der in seinen Konnotationen jedoch wiederum Bezüge zu den ideologisch-

politischen Hintergründen des Romans herstellt. Denn die Geschichte vom Struwwelpeter des Frankfurter Arztes Heinrich Hoffmann aus dem Jahr 1845 ist auch die Geschichte eines Kindes, das vom autoritären System begrenzt und traumatisiert wird. Sein Fehlverhalten, das von der Norm abweicht, wird im Stile einer repressiven Strafpädagogik denkbar drastisch reglementiert. Auch die Tänzerin, ihr Vater und ihre Familie sind Opfer einer willkürlichen und repressiven „Strafpädagogik“, insofern ist die Wahl des Kosenamens Struwwelpeters als eine Versinnbildlichung dieses Verhältnisses zu verstehen.

Wie schon konstatiert, werden die politischen Verhältnisse und ihre Auswirkungen auf das Individuum durch die anachronische Erzählordnung des Textes narrativ reflektiert. Die Willkür des Regimes, die mangelnden Informationen, die die Familie über die zeitliche Dauer der Absenz des Vaters erhält, und vor allem die Ungerechtigkeit der Verurteilung, der Strafdauer, die ohne einen juristisch formalisierten Prozess auskommt, schlagen sich in der temporalen Struktur des Textes nieder. Auch Findeisen macht als DDR-Staatsbürger seine Erfahrungen mit dem Regime und wird nach einer Verhaftung in Westrumänen „ins zentrale Stasigefängnis in Hohenschönhausen eingeliefert“ (Haslinger, 2011, 149). Nachdem er wegen Republikflucht verurteilt und anschließend freigekauft wurde, gelang ihm die Emigration nach Österreich:

Anselm Findeisen folgte einer Wienerin und war froh, Berlin und dieses ganze Umfeld von ideologiegesteuerten Menschen verlassen zu können. In Wien gab es das genauso. Aber man konnte es übersehen.

(Haslinger, 2011, 152)

Haslinger grenzt sich mit diesen letzten beiden Sätzen über Wien von eindimensionalen Nationalgeschichten ab und verweist auf ideologische Fortbestände des Nationalsozialismus in Österreich. Immer wieder reflektiert Findeisen seine eigene Geschichte und sein Erleben des DDR-Regimes in Gesprächen mit der Tänzerin. Insbesondere die psychologischen Gründe, die den Fortbestand autoritärer politischer Systeme sichern, beschäftigen Findeisen dabei.

Wissen Sie, ich komme ursprünglich aus der DDR. Mich beschäftigt es heute mehr denn je, wie es möglich war, den Bestand dieses Staates vierzig Jahre zu sichern, den der Sowjetunion sogar siebzig Jahre lang.  
Sie meinen mit Gefängnissen und Panzern?

Das auch, aber das hätte nicht gereicht. Ich habe als Jugendlicher die Mauer verteidigt. Dass es diesen Glauben gab, diese Zuversicht auf eine gerechtere Zukunft, in der wir es der Welt zeigen wollten. Dass es möglich war, diese Hoffnung zu entfachen, war für den Erhalt des Systems wichtiger als Gefängnisse und Panzer. (Haslinger, 2011, 82)

Immer wieder wirft ihm die Tänzerin in diesen Gesprächen explizit und auch implizit vor, am System mitgebaut zu haben bzw. auch mangelnden Mut zum Widerstand bewiesen zu haben, wofür sich Findeisen unter anderem wie folgt rechtfertigt:

Ich habe sie wirklich für einen antifaschistischen Schutzwall gehalten, der es uns möglich macht, in Ruhe unsere bessere sozialistische Gesellschaft aufzubauen. Ohne die Mauer, so habe ich gedacht, bleibt der Sozialismus auf halbem Weg stecken und wir kommen nicht dorthin, wo wir hinmüssen. Ich kam mir dabei auch noch besonders uneigennützig vor, weil die Mauer unserer Familie in Wirklichkeit geschadet hat. Mein Vater hat seine Steuerberatungskanzlei in Westberlin verloren. (Haslinger, 2011, 122)

Findeisen wird durch seine symptomatischen Erklärungen selbst zu einem Erklärungsmodell für die Stärke dieser Systeme aus dem Volk heraus, und gleichzeitig wird durch die Ausführungen auf die Bedeutung der individuell-familiären Situation für politische Haltungen hingewiesen. Die Tänzerin antwortet ihm trocken: „Mit dem Vater im Gefängnis war ich nicht mehr anfällig für die Hymnen unserer Volksdichter auf den Kommunismus“ (Haslinger, 2011, 123). Sie gesteht jedoch, dass sie selbst Überlegungen hegt, wie ihre Haltung durch einen anderen Verlauf der Familiengeschichte hätte geartet sein können:

Aber ich habe mich auch schon gefragt, fuhr sie fort, was wäre gewesen, wenn sie meinen Vater nicht eingesperrt hätten, wenn er bis zum Ende seiner Karriere der gefeierte Sportler, das Idol der Nation geblieben wäre. Wie hätte ich das System dann wahrgenommen? (Haslinger, 2011, 82)

Josef Haslinger zeichnet in *Jáchymov* sowohl politisch-historische Kontinuitäten des Nationalsozialismus und des Kommunismus in seinen sprachlichen, biografischen und räumlichen bzw. systemisch-strukturellen Aspekten als auch die individuell-psychologischen Betroffenheiten nach. Dieses Zusammenspiel manifestiert sich in einer doppelten Entfremdung. Findeisen, Modrý und die Tänzerin entfremden sich von ihrem kranken, sterbenden bzw. traumatisierten Körper und somit vom politischen Regime, wofür der Körper als Metapher herangezogen wird (Souchuk, 2015, 278). Die entstehenden Zeiträume des Romans reflektieren diese Zusammenhänge im intensiven,

erinnernden Schreiben, das als wichtiger Modus präsentiert wird, sich mit der genannten Entfremdung auseinanderzusetzen.

#### **4.3. Charakteristika der globalisierten ZeitRäume in *Jáchymov*: Flucht in erinnerndes Schreiben**

Zunächst nimmt der Text *Jáchymov* in meinem Korpus eine gewisse Sonderrolle ein, da er trotz seiner Ausweisung als Roman am Cover eindeutige historisch-biografische Züge trägt und es sich um eine „romanhafte Verarbeitung des Geschehens“ (Haslinger, 2011, 272) rund um die reale Person Bohumil Modrý handelt, wodurch der Roman genaugenommen eher dem Misch-Genre der Dokufiktion zuzuordnen ist. Dafür gibt es in den Literaturwissenschaften jedoch noch wenig theoretische Verortungen und ich ihn daher in Anlehnung an den gut ausgewiesenen Begriff der Dokumentarliteratur definiere:

Gattungsübergreifende Sammelbez. für gesellschaftskritisch und politisch orientierte Lit.formen, die aus vorgefundenen Textmaterialien der Alltagswelt wie Berichten, Protokollen, Akten, Briefen oder Tonbandaufnahmen komponiert sind. [...]. Mit Rückgriff auf Dokumente und Fakten der außerlit. Wirklichkeit grenzt sich die D[okumentarliteratur] programmatisch vom Entwurf fiktiver lit. [erarischer] Welten und einem spezifisch ästhetischen Wirklichkeitsbezug ab. In den Mittelpunkt rückt stattdessen der Authentizitätsanspruch des Dargestellten. (Blödorn, 2007, 163-164)

Indem Haslinger, wie er am Ende des Textes in einem Nachwort auch freilegt, die Erzählungen von Blanka Modra über ihren Vater, seine Briefe, die Prozessakten und intensive Recherchen romanhaft verarbeitet und „keinen Anspruch auf detailgenaue historische Darstellung“ (Haslinger, 2011, 272) erhebt, integriert der „Roman“ graduell variierend Elemente der Dokumentarliteratur und Fiktion. Durch diese Genrewahl, die Fiktives mit Realem verwebt, entstehen über die Zusammenschnitte der Rahmen- und Binnenhandlung die globalisierten ZeitRäume.

Spannend an diesem Buch ist zu sehen, wie nahe sich Fiktion und Realität kommen können. Sobald einer erzählt, verlässt er ja den Raum reiner Realität. Das bedeutet allerdings nicht, dass deshalb weniger Wahrheit erscheint. So hilft diese Geschichte tatsächlich, Europa besser zu verstehen. (Sturm, 2012)

Überdies liegt das geografische Gewicht der ZeitRäume überwiegend auf dem mittel- und osteuropäischen Raum – nämlich der ehemaligen DDR, der früheren Tschechoslowakei und Österreich. Eine globale und sportliche Komponente wird über

die außereuropäischen Aufenthalte der Eishockeymannschaft recht beiläufig und für die Handlung wenig wesentlich, etwa in Kanada zu Turnierzwecken, eingesponnen. Insofern sind die globalisierten ZeitRäume in *Jáchymov* hauptsächlich als europäisierte ZeitRäume zu verstehen.

Ein wesentliches Merkmal der ZeitRäume entwickelt sich über deren motivische Engführung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die ZeitRäume verdichten und globalisieren bzw. europäisieren sich, wenn sie thematisch durch die Rahmen- und Binnenhandlung verbunden werden. Ein Beispiel dafür wäre der Kaffeehausbesuch des Verlegers in Wien im Jahre 2008, wenn er die Erinnerungen der Tänzerin an ihren Vater in Prag 1950 liest. Das körperliche gegenwärtige Leiden Findeisens werden in dieser Szene mit dem seelischen Schmerz der Tänzerin vor und nach dem Verfassen des Textes und dem physischen Schmerz des Vaters 1950 verbunden. Entscheidend bei diesem Verfahren sind die zeitliche Kontinuität des Leidens in den ZeitRäumen und der Schmerz, der keine Linderung erfährt. Stets bleibt die Wirkung der zeiträumlichen Erfahrungen im Zentrum des Narrativs. Die Tänzerin leidet heute wie damals an ihrer tragischen Familiengeschichte: „Ich versank in meinem Schmerz und in meine Wut auf alle, die meinem Vater und uns das angetan haben“ (Haslinger, 2011, 36). Das Ausmaß des Familientraumas wird hier durch ein Stillstehen der Zeit zum Ausdruck gebracht. Die Tänzerin versinkt in ihrer Trauer und erlebt dadurch eine Unfähigkeit, die Gegenwart weiter zu leben. Die schmerzhafte Vergangenheit führt also zu einer breiten Gegenwart, die eine zukünftige Entwicklung des Individuums bedroht (Gumbrecht, 2010). In anderen Worten: zeitliche Grenzen sind schwächer und durchlässiger geworden(Huyssen, 2003, 1). Auch Findeisen bleibt ein Opfer seiner Krankheit und am Ende Opfer eines Verkehrsunfalls. Eine Erlösung wird den Figuren versagt, auch eine zunächst angedeutete mögliche Liebesbeziehung zwischen dem Verleger und der Tänzerin bleibt aus. Die traumatische Vergangenheit bleibt also omnipräsent in Gegenwart wie Zukunft – es kommt zu einem Zusammenbruch der Zeitebenen. Dadurch erzeugt das unfassbare individuelle Leiden eine ungeheure Gegenwärtigkeit im Text – konträr zur gewählten vergangenen Zeitstufe des Präteritums. Somit erheben sich die ZeitRäume in ihrer Wirkung auch über die Form des Romans.

Indem Haslinger individuelles Erleben und historisch-politische Kontinuitäten verbindet, manifestieren sich letztlich zwei große Anliegen im Text, die sich in den Zeiträumen entfalten. Erstens wird mit der Doku- und Herausgeberfiktion eine Form geschaffen, die es einerseits erlaubt, Bohumil Modrý ein würdiges literarisches Denkmal zu setzen und andererseits der an den Erinnerungen leidenden Tochter durch das Manuskript eine Stimme gibt, die die generationsübergreifende Wirkung dieser Traumata verdeutlicht und auch an die Zeiterfahrungen des zeitgenössischen Lesers anknüpft.

Die Frage, wer wen denunziert habe, steht bei den Überlebenden der Eishockey-Nationalmannschaft von 1950 bis heute im Raum. Sie ist ein Teil ihres Lebens geworden, der sich nicht verabschieden lässt. Und wenn ich davon erzähle, dann sieht man, dass sie sogar an die nächste Generation weitergereicht wurde.  
(Haslinger, 2011, 205)

Mit einem weiteren schlichten Satz verbindet die Tänzerin an anderer Stelle ihr individuelles Schicksal mit dem politischen Hintergrund ihrer Zeit: „Mein Vater war ein großer Sportler, der von den Machthabern zugrunde gerichtet wurde“ (Haslinger, 2011, 55). Gleichzeitig verweist dieser Satz auf die Verbindung von Sport und Politik im Text. „So handelt es sich bei dem vorliegenden Buch ein wenig um einen Sportroman. Freilich wird selten so deutlich, wie sehr der Sport in Gefahr ist, politisch instrumentalisiert zu werden“ (Sturm, 2012).

Zweitens wird über die Verlegerfigur ein Sprachrohr integriert, das für einen historischen europäisierten Dialog eintritt und auf vergessene Geschichte(n) hinter dem Eisernen Vorhang hinweist: „Haslinger [...] hat sich in den toten Winkel der Geschichte hinter dem Eisernen Vorhang begeben“ (Schneider, 2011, 34). Dabei ist es auch vor allem das Unwissen der österreichischen Bevölkerung über seine Nachbarschaftsgeschichte, das dabei enthüllt wird. Dies wird in einem Dialog zwischen Findeisen und seinem Wiener Hausarzt deutlich:

Aber es ist schon seltsam, dass wir von diesen Vorgängen im Nachbarland keine Ahnung haben. Naja, so ganz ahnungslos war ich ja nicht, sagte Anselm Findeisen. Du, nicht, aber wir hier. Die einen wollten es nicht wahrhaben und die anderen haben solche Berichte gerne benutzt, um nicht vor der eigenen Tür kehren zu müssen. (Haslinger, 2011, 234-235)

Diese zwei Anliegen werden also über die Herausgeberfiktion verbunden. Einerseits erzählen einander zwei Individuen ihre Geschichte(n), was zu einer sehr authentischen Wirkung beiträgt. Andererseits ist dem Ganzen durch die Verlegerfigur eine

professionnelle und gesellschaftliche Komponente eingebaut, die die Tänzerin zur Textlieferantin machen und dem ganzen Vorhaben einen größeren und öffentlicheren Rahmen geben sollen. Über die Verhandlungen zur Herausgeberschaft und Autorschaft manifestieren sich diese zwei Anliegen und werden von den Figuren kritisch reflektiert. Denn Anselm Findeisen möchte, dass die Tänzerin ihre Erinnerungen an die Familiengeschichte rund um den Vater niederschreibt, damit „die Leute Europa verstehen lernen“. „Europa verstehen lernen? Haben Sie einen Bildungsverlag? Mir geht es nicht um Europa, mir geht es um meinen Vater“ (Haslinger, 2011, 248). Hier prallen privater und öffentlicher Raum, individuelle Erinnerung des Familientraumas und der gesellschaftliche Anspruch diese Geschichte einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen aufeinander, wie es sich möglicherweise auch in den Gesprächen zwischen Josef Haslinger und der realen Figur der Tochter Modrýs zugetragen haben könnte.

Josef Haslinger lernte 1990 die Tochter des besagten Eishockeyspielers Blanka Modra kennen und benötigte nach eigenen Angaben 20 Jahre, um für die Geschichte ihres Vaters die passende literarische Form zu finden (Klauhs, 2011). Letztlich entscheidet er sich für eine extradiegetische Erzählhaltung, die die Gemachtheit des Textes sowie auch den schwierigen Zugriff auf Erinnerung und Geschichte in den Mittelpunkt rückt. Die Verlegerfigur Anselm Findeisen nimmt eine erzählerische Mittlerinstanz ein, wenn er die Tänzerin/Struwwelpeter kennen lernt und sie unter Einbezug verschiedener Argumente immer wieder dazu ermutigt die Geschichte ihres Vaters zu verschriftlichen.

Ich habe eine Frage, sagte Anselm Findeisen und zögerte. Könnten Sie das, was Sie und Ihre Familie erlebt haben, aufschreiben? Ich bin Verleger, und ich glaube, das könnte ein wichtiges Buch werden. Ich bin keine Schriftstellerin, antwortete sie. Ich bin Tänzerin. (Haslinger, 2011, 126)

Mehrmals wird im Text über die mögliche Autorinstanz diskutiert. Es findet eine Diskussion über Autorisierung des Schreibens statt. Mehrmals lehnt die Tänzerin die Aufforderung des Verlegers auch ab, ein Manuskript abzuliefern mit eben dem Verweis keine Schriftstellerin zu sein und somit nicht das nötige Rüstzeug für ein derartiges Projekt zu haben. Schließlich kommt es zum entscheidenden Gespräch, dem völlig überraschend die Zusendung des Manuskriptes an den Verleger folgen soll:

Ich will, dass ihm wenigstens nachträglich die Ehre zuteil wird, die ihm 1950 genommen wurde. Aber ich will nicht, dass Dinge falsch dargestellt werden. Von den wenigen Überlebenden sagt der eine dies und der andere das, und keiner kann recht entscheiden, wer Recht hat. Ich glaube den Aussagen meines Vaters.

- Sie müssen die Geschichte selbst schreiben.
- Ich bin keine Schriftstellerin. Aber ich habe überlegt, ob nicht Sie die Geschichte meines Vaters schreiben könnten. Ich erzähle Sie Ihnen und zeige Ihnen die Dokumente, Sie schreiben das Buch.
- Ich bin Verleger, kein Schriftsteller, antwortete Anselm Findeisen. Wenn Sie mit siebzehn ein Jahr lang geschrieben haben, dann können Sie auch heute noch schreiben. (Haslinger, 2011, 248)

Schließlich willigt die Tänzerin, deren Beruf auch als Referenz für visuellen Ausdruck bzw. die visuelle Kunstform des Tanzes gelesen kann, also ein, und versucht sich an dem für sie neuen künstlerischen Modus, des Schreibens. Sie verfasst die Geschichte ihres Vaters in Briefform an Findeisen gerichtet. Zum zweiten Mal hat man es hiebei im Text mit der Briefform zu tun. Einst schrieb die Tänzerin ihrem toten Vater Briefe: „Für mich war er ins Dunkel verschwunden. Und meine Briefe sollten ihm Nachricht geben von der anderen Welt, die für ihn verloren war“ (Haslinger, 2011, 31) und in der Rahmenhandlung nun die Geschichte ihres toten Vaters als Briefform an den Verleger. Das adressierte Schreiben wird für die Tänzerin die bestimmende Form ihrer traumatischen Aufarbeitung. Dem Schreiben und Lesen als Kulturtechniken kommen im Text entscheidende Bedeutungsmuster zu, die dem menschlichen Bedürfnis nach dem Erzählen und Mitteilen als Teil psychologischer Verarbeitungsprozesse Rechnung tragen. Wie bei Köhlmeier lässt sich meiner Meinung nach u.a. dadurch ein Glauben an die Funktion und vor allem die Reichweite des menschlich-alltäglichen und auch literarischen Erzählens ablesen. Jedoch ist dem Erzählen in *Jáchymov* weniger eine erlösende Wirkung eingeschrieben sondern vielmehr die schiere Notwendigkeit des Mitteilens und die Bedeutung des (europäischen) Dialogs für eine gemeinsame Nachbarschaftsgeschichte. Daraus ergibt sich ein Geschichtsbild, das sich aus individuellen Lebensverläufen in globalen Zusammenhängen und vor allem aus wenig erzählten „Gegen-Geschichten“ zusammensetzt. Europa im Text wird über individuelle Biografien verbunden, wodurch die gesellschaftliche Verwobenheit insbesondere über bislang blinde Flecke in der öffentlichen Diskussion deutlich werden.

Alle Erinnerung wird im Text also dialogisch verhandelt. Es wird im Zuge der Gespräche zwischen Findeisen und der Tänzerin noch an mehreren Stellen im Text erneut diskutiert, wie die Geschichte und vor allem von wem die Geschichte erzählt werden soll. Es findet sozusagen eine Metareflexion über Verantwortung und Ethik des faktischen Erzählens statt.

Anselm Findeisen schlug vor, einen Autor einzuladen, die Geschichte zu erzählen. Einen Schriftsteller beauftragen, auf keinen Fall, sagte sie. Mit dem geht die Phantasie durch und dann steht im Buch alles ganz anders, als es war. Wenn sich nicht ein Biograf findet, der das zuverlässig macht, lassen wir es lieber. (Haslinger, 2011, 257)

Entscheidend bei diesen Verhandlungen zur Erzählautorität ist, dass letztlich Findeisen die Tänzerin ermutigt, die Geschichte des Vaters aus ihrer Tochterposition heraus selbst zu verschriftlichen und der Verleger diesen tragischen Verlauf eines einzelnen Menschenlebens und seiner Familie für die Öffentlichkeit aufbereiten möchte.

Tatsächlich gelingt es Josef Haslinger [...] zu zeigen, dass politische Geschichte immer auch die Geschichte von Einzelschicksalen ist. Was dabei Bohumil Modrý widerfährt, beruht auf Strukturen, die im vergangenen 20. Jahrhundert den ganzen Kontinent befallen haben und vor denen wir heute nur sicher sind, wenn es genügend Menschen gibt, die nicht vergessen, beziehungsweise an der Geschichte lernen. Bemerkenswert ist es bei Haslinger, wie deutlich wird, dass aus der Sicht des Einzelnen allein das Erzählen dem absurden Leid noch Bedeutung abringen kann. Die im Roman vorkommenden Albträume und Geschichten der Tänzerin legen davon beredtes Zeugnis ab. (Sturm, 2012)

Wie in Streeruwitz' *Partygirl*. werden auch in *Jáchymov* die Familientraumata zeiträumlich angelegt. Die einzelnen Stationen des Leidensweges des Vaters werden zu den Konstanten, an denen sich die Erinnerung abarbeitet und die als einzig strukturstiftendes Moment in der ungeordneten Erinnerung dienen. Akribisch genau werden die einzelnen Aufenthalte des Vaters in diversen Gefängnissen nachgezeichnet. Entscheidender Unterschied im zeiträumlichen Erinnern des Familientraumas ist aber, dass in *Jáchymov* die Auseinandersetzung damit eine wesentlich intensivere, aktiver und konkretere ist. Anstatt vor den zeiträumlichen Erinnerungen zu flüchten, reist die Tänzerin bewusst an die Erinnerungsorte, um so eine nachträgliche Verbindung mit dem Vater herzustellen. Ähnlich wie Streeruwitz' ist auch Haslingers Werk und Schaffen von einem umfassenden politischen Engagement gekennzeichnet, wovon auch mit diesem

Text, der ein Beispiel für eine literarische Form markiert, die verantwortungsvoll mit privaten und historischen Erinnerungen verfährt, Zeugnis abgelegt wird.

Die Gemachtheit des Narratifs steht in *Jáchymov* dabei im Vordergrund. Die Leserschaft liest durch die Rahmenhandlung über die Verlegerfigur Findeisen das Manuskript der Tänzerin mit. Häufig findet sich der Verweis auf die Manuskriptebene am Anfang neuer Textabschnitte, wie etwa zu Beginn der zweiten und achtzehnten Textpassage: „Mein Vater, so schrieb sie, hat mich nie auf der Bühne gesehen (Haslinger, 2011, 24) und „Als mein Vater, so schrieb die Tänzerin, aus dem Gefängnis kam, habe ich mit ihm den Film *Vincent van Gogh – Ein Leben in Leidenschaft* gesehen“ (Haslinger, 2011, 200). Diese „schrieb sie“-Einschübe am Beginn längerer Manuskriptpassagen und auch wiederholte Anmerkungen von Findeisen zum Manuskript selbst verdeutlichen diesen Textbearbeitungsprozess, wenn die Tänzerin schreibt und den Verleger darin direkt adressiert; zumal die Gedanken von Findeisen während des Leseprozesses eingeschoben werden:

Plötzlich war mir klar, ich spinne. Ich weiß, Sie haben das Wort spinnen, als wir uns das letzte Mal getroffen haben, zurückgewiesen – das lässt sich streichen, dachte Anselm Findeisen – , aber ich möchte es wiederholen. Ich glaube, ich hab wirklich gesponnen. (Haslinger, 2011, 33)

Produktion und Rezeption des Manuskripts werden somit miteinander verwoben. Haslinger lässt „den Verleger Findeisen über weite Strecken aus dem Manuskript der Tänzerin zitieren. An diesem Punkt wird die Konstruktion nicht nur sichtbar, sie lässt das Papier auch gehörig rascheln. Denn da sieht man als Leser einem Leser beim Lesen zu“ (Klauhs, 2011). Dieses Miterleben des Manuskriptlesens bzw. die Vergegenwärtigung der Gemachtheit des Textes über die Textbearbeitungskommentare und die stetige Präsenz der Vermittlung bleiben durchgängig stark. Haslinger konfrontiert die Leserschaft mit zwei kollidierenden Wirklichkeiten: Einerseits erreicht der Text durch das Freilegen der Gemachtheit eine hohes Maß an (angeblicher) Authentizität und faktischer Realitätsnähe. Auch die emotionale Involviertheit der Tochterfigur trägt dazu bei. Andererseits wird aber gerade auch in diesen Reflexionen die Unmöglichkeit angesprochen, Wirklichkeit nachzuerzählen bzw. niederzuschreiben. In den Lektüreauszügen beschreibt die Tochter ihr Bestreben, ihrem toten Vater die „Wirklichkeit“ nacherzählen zu wollen, als „Beweis“ ihres Wahns (Haslinger, 2011, 34).

Auch der Versuch dem Verleger in Briefen die Geschichte Modrýs nachzuerzählen die Wirklichkeit nachzuerzählen, wird als schwieriger, schmerzerfüllter Prozess dargestellt. Immer wieder wird auf einander widersprechende Zeugenaussagen im Prozess hingewiesen. Immer wieder gestalten sich auch für den chronisch leidenden Anselm Findeisen die Situationen, in denen er das Manuskript liest, als schwierig und schmerhaft. Etwa wenn ihm im Café die Seiten aus der Hand fallen und er aufgrund seiner Krankheit auf fremde Hilfe angewiesen ist, um die losen Seiten vom Boden aufheben zu können. Dies steigert sich bis zum Zusammenstoß Findeisens mit einem Auto am Schwarzenbergplatz, der den ohnehin schon hinfälligen Körper schwer verletzt. Das Manuskript fällt ihm aus der Hand, die losen Seiten zerstreuen sich und werden schließlich von einem guten Freund eingesammelt und ihm ins Krankenhaus nachgeliefert, wo er es – wiederum unter erheblichen Schmerzen – zu Ende liest. Die ständige Präsenz der Versehrtheit, Gebrechlichkeit, Krankheit und des Todes bestimmt das Narrativ. Die ZeitRäume sind also motivisch durch das körperliche und seelische Leiden des Vaters, der Tochter und des Verlegers verbunden. Die Vermittlung dieses Schmerzes verstärkt sich durch die nüchterne Sprache, die ohne jegliches Pathos auskommt. Struwwelpeter erzählt im Manuskript in sehr kurzen, knappen und eindringlichen Sätzen, wodurch eine fast mechanische Dynamisierung des Erzählten erreicht wird.

Die globalisierten, in diesem Fall, überwiegend europäischen, ZeitRäume charakterisieren sich bei Haslinger durch eine motivische Verdichtung des Schmerzes in der Rahmen- und Binnenhandlung. Die Herausgeberfiktion ermöglicht ZeitRäume, die durch individuelle Erinnerung bestimmt sind und das persönliche Erleben und Erleiden mit politisch-historischen Entwicklungen verbinden. Diese Herangehensweise könnte man in Relation zu den anderen Korpustexten als eine traumatisierte Flucht in erinnerndes Schreiben festhalten. Dies geschieht nations- und generationsübergreifend und verweist auf Kontinuitäten und die immanente Bedeutung zeiträumlicher Erfahrungen für das Individuum und seine Familiengeschichte. Europäisierte (wie etwa Jáchymov 1950 und 2008) und glokalisierte ZeitRäume (wie etwa Excalibur City 2008) zeigen diese Dynamiken auf. Dadurch wird über diese oft weniger bekannten ZeitRäume in Grenzregionen europäische Nachbarschaftsgeschichte geschrieben und neue

grenzüberschreitende ZeitRaum-Konstellationen zwischen Österreich und Tschechien werden gruppiert. Österreichs Geschichte und Position im „Windschatten der Geschichte“ (Haslinger, 2011, 248) des 20. und 21. Jahrhunderts wird kritisch hinterfragt und der Roman somit zu einer globalisierten Dokufiktion der Metamoderne.

#### **4.4. Globalisierte Dokufiktion der Metamoderne – *Jáchymov* als Europaroman**

Michael Brauns viertes Kapitel zur Gegenwartsliteratur trägt den für diese Dissertation so überaus treffenden und prägnanten Titel *Gegenwartsliteratur erzählt Geschichte*. „Nie ist so viel Erinnerung gewesen wie in der Gegenwartsliteratur am Anfang des 21. Jahrhunderts“ (Braun, 2010, 109).<sup>47</sup> Mit diesem Satz beginnt das Kapitel, in dem Braun diesen Trend in der Literatur u.a. auf die Konjunktur von Gedächtnis und Erinnerung in den Kultur- und Neurowissenschaften zurückführt.

Die Gegenwartsliteratur hat das 20. Jahrhundert verlassen. Aber das 20. Jahrhundert hat die Gegenwartsliteratur nicht verlassen. Seit der Jahrtausendwende ist diese Vergangenheit in Romanen, Erzählungen und Filmen präsent wie selten zuvor. (Braun, 2010, 109)

Dieser Befund, den Michael Braun hauptsächlich auf Beispiele aus der BRD stützt, gilt ebenso für die österreichische Literatur und beschreibt auch die wichtigsten motivischen Ähnlichkeiten meiner Korpustexte, insbesondere meine Lektüre von *Jáchymov* als eine Dokufiktion bzw. einen Roman mitteleuropäischer Erinnerung.

Es geht aber nicht allein um die Beschreibung der Vergangenheit. Was die Bücher dieser Autoren interessant macht, ist der Umgang mit der Vergangenheit, die literarische „Beschreibung des Erinnerungsvorgangs“. (Braun, 2010, 110)

Wie schon ausgeführt ist die Erinnerung der eigentliche Auslöser der Handlung, der Ursprung des Textes. Dabei wird Erinnerung sowohl zeitlich als auch räumlich über menschliche Begegnungen determiniert, was über die ZeitRaum-Analyse zutage tritt. Die zeiträumliche Erinnerungsform der Tänzerin und insbesondere die Wiedergabe der Erinnerungen, also deren Verschriftlichung, bestimmen das Narrativ. Haslingers *Jáchymov* ist als formbewusste Dokufiktion ein gutes Beispiel für den doppelten Erinnerungscharakter von Literatur als Gedächtnisspeicher und Literatur als aktive Imagination (Braun, 2010, 113). Die Figuren verhandeln permanent den Zwiespalt

---

<sup>47</sup> Dieser Befund korreliert mit Huyssens Annahme der Vorherrschaft von „present pasts“ in unserer Gegenwart (Huyssen, 2003).

zwischen faktischer Wahrheit bzw. Wahrheiten und literarischer Fiktion. Der Erinnerungsliteratur geht es „um den Umgang mit der Geschichte, um Formen und Formungen der Erinnerungen im wachsenden zeitlichen Abstand“ (Braun, 2010, 115). Josef Haslinger leistet einen ebenso schlichten wie durchkomponierten literarischen Beitrag zu dieser Debatte und bildet ZeitRäume aus, die von der Erinnerung ausgefüllt werden, und darin den Erinnerungsprozess aktiv reflektieren. Wie in den anderen drei Korpustexten wird das Erinnerungsvermögen immer wieder angezweifelt.

Glaubwürdig ist das literarische Gedächtnis nur, wenn es Auskunft darüber gibt, wie erinnert wird. Dieses Bewusstsein der Verantwortung gegenüber der Erinnerung hat in der Literatur stark zugenommen. (Braun, 2010, 120)

Jáchymov selbst wird dabei zu einem Gedächtnisort, der im Sinne einer „palimpsestic nature“ (Huyssen, 2003, 7) von Literatur mehrfach überschrieben wird und sinnbildlich geschichtliche Kontinuitäten und zeitliche Analogien darstellt. Von den Nazis erbaut, mussten zuerst russische Kriegsgefangene Uran abbauen, zwischen 1945 und 1948 waren es inhaftierte deutsche Soldaten und verhaftete Sudetendeutsche, die dort Zwangsarbeit verrichteten und schließlich wurden politische Gefangene der ehemaligen CSR in den Lagern von Jáchymov zugrunde gerichtet – darunter der Vater der Tänzerin – Bohumil Modrý.

Die Erinnerung ist ein auffälliges und wirkungsreiches Paradigma der erzählenden Gegenwartsliteratur. Es geht dabei weniger um die Rekonstruktion der Geschichte, vielmehr um die kritische und selbstkritische Auseinandersetzung mit der Erinnerung, um die Spannungen zwischen Erinnern und Vergessen, zwischen dem Autor bzw. Zeugen und dem Gegenstand der Erinnerung („Drittes Reich“, Krieg, Holocaust, Flucht und Vertreibung, DDR, Terrorismus) zwischen Fakten und Fiktionen. Je länger die Ereignisse zurückliegen, umso prägender ist die Rolle der dichterischen Imagination. Literatur erfindet Erinnerung. Sie überträgt die individuellen und kollektiven Erinnerungsrekonstruktionen der deutschen Geschichte ins kulturelle Langzeitgedächtnis. (Braun, 2010, 138)

Diese „kritische und selbstkritische Auseinandersetzung mit der Erinnerung“ sehe ich in Jáchymov sehr stark ausgeprägt. Zudem handelt es sich um Erinnerungen in europäischen ZeitRäumen, denen ein sehr starkes Europagefühl eingeschrieben wird, weswegen ich eine Lektüre des Textes als Europaroman vorschlage.

Haslinger schreibt mit *Jáchymov* ein Stück (vergessener) europäischer Nachbarschaftsgeschichte, in der das Konzept von Nation einer Bedeutsamkeitsprüfung unterzogen wird. Der aus der DDR emigrierte Anselm Findeisen vergisst den

österreichischen Nationalfeiertag und erkennt erst in seinem menschenleeren Büro diesen Umstand: „Er lebte seit 35 Jahren in Österreich, aber der 26. Oktober war für ihn noch immer kein Datum, das ihm etwas sagte“ (Haslinger, 2011, 39). Der österreichische Nationalfeiertag wird von der Figur nicht wahrgenommen und verliert somit an Bedeutung. Dieses Missverständnis führt schließlich sogar zur ersten Reise Findeisens nach Jáchymov, wo er und die Tochter Modrýs, bezeichnenderweise kein Hotelzimmer mehr bekommen, da sie wiederum am 28. Oktober, dem tschechoslowakischen (heute tschechischen) Nationalfeiertag, anreisen und daher schon alles ausgebucht ist. Durch die Figurenkonstellation wird das Nationenkonzept aufgeweicht. Findeisen ist 1972 nach Österreich emigriert, die Tänzerin im Jahre 1973. Haslinger schreibt ein europäisiertes Stück österreichischer Literatur und österreichisch-tschechisch-deutscher Nachbarschaftsgeschichte mit *Jáchymov*. Europäische Geschichte wird dokumentarfiktional aufgearbeitet, wobei die Erinnerung das Leitmotiv für dieses Vorgehen stiftet.

Dadurch zeugt der Text von einer transnationalen wie auch „transkulturellen Dynamik“. Denn der „literarische Europa-Diskurs“, als dessen Teil er gelesen werden kann, „dient nicht einfach der Europa-Idee, er konkretisiert vielmehr Formen der Gestaltung einer transkulturellen Dynamik“ (Hanenberg, 2013, 12). Die Verbindungen zwischen dem Lokalen und dem Europäischen werden durch diese biografischen Emigrations- und Begegnungsgeschichten aufgezeigt. In Haslingers Passage zum globalisierten und glokalisierten Einkaufsimperium Excalibur City am österreichisch-tschechischen Grenzübergang werden lokale, nationale, europäische und globale Einflüsse deutlich. Die Folgen betreffen schließlich auch die menschlichen Identitäten in Europa:

Je dichter das internationale Kommunikationsnetz der Partner geknüpft ist, desto stärker gehen universale und globale Bestandteile in ihre Identitäten ein. Aber auch auf lokaler und regionaler Ebene kann sich im Zeitalter weltweiter Nachrichtenvernetzungen niemand mehr den Einflüssen nationaler, kontinentaler und globaler Konflikt- und Meinungsbildungen entziehen. Je nach den divergierenden örtlichen und sozialen Umständen mögen lokale, regionale und nationale oder kontinentale und globale Prägekräfte stärker oder schwächer ausfallen. (Lützeler, 1998, 496-497)

Josef Haslinger verweist auf die dringende Notwendigkeit einer innovativen europäischen Geschichtsschreibung, die verschiedene Prägekräfte in den Zeiträumen und auch alte Vorstellungen von Ost und West neu reflektiert. Denn das gemeinsame europäische Geschichtsbewusstsein hinkt der ökonomischen Zusammenarbeit tatsächlich stark hinterher, wie etwa die Passagen zu Excalibur City herausstellen. Dies ist auch ein wichtiger Punkt, den Wulf Segebrecht 2003 innerhalb seiner sechs Aspekte des Europäischen in der deutschen Gegenwartsliteratur herausarbeitet, wenn er am Ende seiner Ausführungen resümiert:

Von Themen aus der europäischen Geschichte war die Rede und vom Euro, vom freundschaftlichen Zusammenleben zwischen Deutschen und Türken, von Reisen ins ehemals deutsche Polen und quer durch Europa, schließlich habe ich die sogenannte Migrantenliteratur und die Übersetzungstätigkeit kurz – viel zu kurz – gestreift. Alles das berechtigt doch wohl zu der Behauptung, daß Europa in der deutschen Gegenwartsliteratur durchaus präsent ist, wenn auch am wenigsten im Sinne einer bloßen Zustimmung der Autoren zu dem bisher erreichten Stand der politischen Einigung Europas auf der Basis einer gesicherten europäischen Identität oder gar der Vision von einem künftigen Europa. (Segebrecht, 2003, 29-30)

Auch in *Jáchymov* wird vielmehr das Fehlen einer reflektierten inter-nationalen europäischen Geschichte lamentiert, als eine Zustimmung zum gegenwärtigen Stand der politischen Einigung abgegeben. Segebrecht widerlegt auch die Vorstellung, dass die Überwindung nationalen oder gar nationalistischen Denkens förderlich sei für das Herausbilden einer europäischen Identität und stellt die These auf, dass sich die Nationen in Europa wiederfinden können müssen, um europäische Integration zu ermöglichen. Dazu ist vor allem die Aufarbeitung der eigenen Geschichte wie auch die der europäisch gesamtheitlichen Geschichte notwendig, was in *Jáchymov* ein zentrales Anliegen ist:

Das heißt aber auch, daß sie mit ihrer *ganzen* Geschichte und nicht nur partiell zu einem Teil dieses Europas werden müssen. Das ist es, was ich mit der Komplettierung der nationalen Identität meine. An dieser Komplettierung haben alle Nationen zu arbeiten: Frankreich z.B. mit der Aufarbeitung der Collaboration, Tschechien mit den Beneš-Dekreten – und Deutschland? (Segebrecht, 2003, 33)

Erst wenn alle Diskurse unter Einbezug von Zeit und Raum aufgenommen und erzählt werden, kann es zu einer europäischen Reife kommen, die nicht auf Aufwiegen oder Relativieren basiert. Denn „[d]as Vergessen verhindert die Entwicklung und Erhaltung einer eigenen Identität. Das gilt für die nationale Identität nicht anders als für die

europäische Identität“ (Segebrecht, 2003, 36). Haslinger arbeitet an dieser Komplettierung von europäischer Geschichte mit, indem er vielfach vergessene Kapitel um die österreichisch-deutsch-tschechischen Nachbarschaftsbeziehungen bearbeitet.

Und schließlich wäre daran zu erinnern, daß es heute zu wenig Grenzgänger zwischen Literatur und Politik gibt, die dichterische Vision und politische Konkretheit in einen überzeugenden Zusammenhang bringen, wenn es um europäische Kooperation geht.

(Lützeler, 1997, 16)

Indem Haslinger gegen dieses Vergessen literarisch ankämpft und seine politischen Überzeugungen dokumentar-literarisch verarbeitet, kann er als ein Beispiel für einen solchen, von Paul Michael Lützeler geforderten Grenzgänger zwischen Politik und Literatur herangezogen werden. Er nützt seine Poetik, um gesellschaftliche Missstände bzw. mangelnde europäische Erinnerungspolitik und –kultur aufzuzeigen.

Wie in den anderen Korpustexten wird Österreich daher auch in *Jáchymov* nicht mehr isoliert, sondern vermehrt in seinem europäischen und globalen Kontext betrachtet. Das realistische Erzählen wie die nüchterne Sprache vermitteln eine starke Involviertheit und Beteiligung, die sich von typischen postmodernen Formen verabschiedet und einen Aufbruch in die Metamoderne ankündigt. Wiederum werden individuelle Figurengeschichten und politische Entwicklungen miteinander verbunden und ein hohes Reflexionspotential bewirkt, das ohne laute Töne und Anklagen auskommt und für sich steht. Insofern kann *Jáchymov* als ein Stück Betroffenheitsliteratur im besten Sinne klassifiziert werden, indem Authentisches mit Fiktivem geschickt verbunden wird. Wie der Roman *Abendland*, lese ich auch *Jáchymov* als metamodernen Beitrag eines verstärkten diskursiven Europagefühls. In den europäischen ZeitRäumen werden durch die Textsorte der Dokufiktion die Möglichkeiten literarischer Geschichtsschreibung aufgezeigt, indem die individuelle Perspektive des Menschenlebens ins Zentrum gerückt wird.

Marlene Streeruwitz' *Partygirl*. habe ich als globalisierten Mobilitätsroman gelesen und ihre ZeitRaum-Konstruktion unter den Schlagwörtern „Flucht vor Erinnerung“ verstanden. Michael Köhlmeiers *Abendland* wurde als globalisierter Geschichtsroman interpretiert, dessen ZeitRäume eine erzählerische Flucht in Erinnerung auslösen und ermöglichen. Bei Eva Menasses *Vienna* handelt es sich meiner Meinung

nach um eine globalisierte familiär-historische Anekdotensammlung. Daher habe ich die ZeitRäume auch unter dem Titel „Flucht in erinnerte Anekdoten“ subsummiert. Ähnlich wie bei Köhlmeier steht bei Haslinger auch die Reflexion des Erzählers, die Beziehung zwischen Faktischem und Fiktivem und die Unzuverlässigkeit von Erinnerung im Vordergrund. Durch die Herausgeberfiktion und die Diskussionen rund ums Manuskript bzw. die Verschriftlichung der Erinnerung, wird eine überaus wichtige Metadiskussion ums Erzählen, Schreiben und um Literatur eingesponnen. In *Jáchymov* wird nun wieder aus globalisierten/europäisierten ZeitRäumen heraus geschrieben, die Österreich mit der Welt in Verbindung setzen und in denen wir eine individuelle Flucht in ein erinnerndes Schreiben beobachten können. Somit wird mit dieser globalisierten Dokufiktion der Metamoderne bzw. diesem Europaroman versucht, an einer europäischen Geschichtsaufarbeitung mitzuarbeiten, die noch weit hinter den ökonomischen Entwicklungen der Globalisierung liegt.

## IV. Schlussbetrachtung

Die Analyse vier exemplarischer Romane der österreichischen Gegenwartsliteratur, denen trotz ihres Verkaufserfolgs und ihrer öffentlichen Reichweite, abgesehen von *Partygirl.*, bislang wenig wissenschaftliche Beachtung zuteil wurde, nach meinem neuen theoretischen Modell der „ZeitRäume“ hat innovative und dynamische Zugänge zu Globalisierung, zu Zeit und Raum, sowie zum Selbstverständnis von Literatur zutage gebracht. Zunächst habe ich in einem theoretischen Rahmen Grundlagen für eine Arbeitsdefinition von Globalisierter Literatur<sup>48</sup> geschaffen, die sich insbesondere auf die Beziehung Zeit-Raum-Individuum stützt und mögliche Irritationen neuer Zeit- und Raumordnungen ausmacht. Phänomene wie Entzeitlichungen, Verräumlichung, Raumlosigkeit, Zeit-Raum-Komprimierungen etc. wurden dabei unter Einbezug verschiedener ökonomischer, kulturwissenschaftlicher und soziologischer Studien diskutiert. Insbesondere ein neues Verhältnis der Trias Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft<sup>49</sup> beeinflusst dabei die globalisierte Zeitordnung, während erhöhte Mobilität einen entscheidenden Faktor für die Raumwahrnehmung darstellt. Auf Basis dieser Arbeitsdefinition habe ich schließlich ein eigenes Analysemodell entwickelt, das von literarischen ZeitRäumen ausgeht. Diese kombinierte Analyse von Zeit und Raum, die den Raum durch die Zeit individualisiert, stützt sich zunächst auf eine systematische Untersuchung der vorhandenen Räume und Raumwahrnehmungen in den Texten. Dabei stand zuerst die reale Vorlagerung der fiktiven Räume im Vordergrund, anschließend

---

<sup>48</sup> Zur Arbeitsdefinition von globalisierter Literatur siehe Kapitel I.2.1.: Globalisierte neueste Gegenwartsliteratur reflektiert und prägt Globalisierung, indem sie Globalisierungsmerkmale, -prozesse und -folgen seit etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts thematisiert. Beispiele dafür sind vermehrte Raumbewegungen und erhöhte Mobilität (Flucht und Fluchtmöglichkeit), neue Kommunikationsformen, eine intensivierte soziale, wirtschaftliche und kulturelle Vernetztheit jenseits der Grenzen des Nationalstaates, Wirtschaftskrisen, globaler Terror, soziale Ungleichheit und individuelle Isoliertheit in einer zunehmend virtuellen und raumlosen Welt, etc. Da von einer Irritation des Individuums durch Globalisierungsphänomene ausgegangen wird, kommt in der literarischen Reflexion dieser Prozesse den Auswirkungen dieser Entwicklungen auf das individuelle Subjekt und seiner (globalisierten) Autonomie besondere Bedeutung zu. Dabei setzt sich die globalisierte Gegenwartsliteratur in hohem Maße mit den Elementen des Raums und der Zeit auf einer formalen und inhaltlichen Ebene auseinander. Die zwei Variablen werden in ihren Repräsentationsformen erweitert, neu definiert und verstärkt miteinander in Bezug gesetzt. Diese bewusste und differenzierte Auseinandersetzung mit lokaler und globaler Räumlichkeit und Zeitlichkeit findet ihren Ausdruck häufig durch eine große Vielfalt an sprachlich-stilistischen Mitteln und Darstellungsformen. In der Analyse dieser Texte als globalisierte Literatur gilt es dabei das Wechselspiel zwischen thematischen und narratologischen Merkmalen zu beleuchten. Insofern wird „Globalisierte Literatur“ auch als eine Art der Lektüre gehandelt, deren Ziel es ist, unter diesem Blickwinkel neue Ergebnisse zutage treten zu lassen.

<sup>49</sup> Vogl, 2011; Gumbrecht, 2010; Assmann, 2013.

habe ich Roland Robertsons Glokalisierungs-Theorie mit Arjun Appadurais Annahme verschiedener Scapes kombiniert und die Texte anhand sogenannter „Glokalisierter Ethnoscapes“ diskutiert. Darüber hinaus stand die Bewertung der Räumlichkeitswahrnehmung der literarischen Individuen im Zentrum. In meiner Analyse der Zeiten habe ich mich einerseits auf prägende Charakteristika auf der narrativen Ebene gestützt, wie z.B. Anachronien, Nullpunkte und Verhältnisse der fiktiven Erzählzeiten. Zusätzlich habe ich das Verhältnis der Figuren zu zeitlichen Themen wie Altern, Sterben, Familie und Generation untersucht. Vom einzelnen Abhandeln der Räume und Zeiten bin ich schließlich zur ZeitRaum-Analyse übergegangen, in der ich relevante ZeitRäume in den Texten ausgemacht und charakterisiert habe. Entscheidend für die Herangehensweise war die Perspektive der Individuen, ihrer Autonomie und Entwicklung innerhalb dieser ZeitRäume, sowie deren textuelle Verbindungen und entstehenden ZeitRaum-Muster.

Meine Arbeit setzt somit die Diskussion um Raum und Zeit nach dem *spatial turn* fort und nimmt eine Beziehung zwischen sozial konstruierten Räumen und einer neuen als simultan erfahrenen Zeitlichkeit an, die die Zusammenhänge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verändert.<sup>50</sup> In einer komprimierten, verdichteten Gegenwart, in der die Vergangenheit stetig präsent bleibt, entstehen literarische ZeitRäume, die eine veränderte, beschleunigte und mobile zeiträumliche Wahrnehmung einer globalisierten Welt reflektieren. Dies geschieht immer mit einem klaren Fokus auf das suchende Individuum, das nach Autonomie strebt.

Verschiedene narrative Modelle werden dabei in den Texten präsentiert. Es lässt sich eine Tendenz zu offenen Formen feststellen, die jedoch nicht avantgardistisch zu werten sind. Über eine Häufung von Analepsen und Prolepsen und starken Schnitten zwischen Rahmen- und Binnenhandlungen werden Vergangenheiten in die Gegenwart gebracht. Ein starkes Bemühen ist zu identifizieren, durch klare Kapiteleinteilungen und Datierungen der globalisierten Entzeitlichung Einhalt zu gebieten. Diesem Versuch in der literarischen Form durch die zeiträumliche Klarheit wird jedoch auf inhaltlicher Ebene meist durch unklare Angaben entgegengewirkt. Die ZeitRäume bleiben brüchig. Umfang und Stil der Narrative unterscheiden sich zunächst. Während Streeruwitz ihren sehr speziellen Streeruwitz-Sound benutzt, mit dem sie das Innenleben ihrer psychisch

---

<sup>50</sup> Helga Novotny beschrieb dieses Phänomen als „Raum-Zeit-Komprimierung“ (Novotny, 2011, 446).

irritierten Protagonistin nachbildet, setzt Menasse auf einen humorvollen Ton, der die familiäre Anekdotensammlung sehr lebhaft erscheinen lässt. Köhlmeier erzählt im großen, teils pathetischen Stil, während Haslinger eine sehr nüchtern-knappe Sprache für seine Dokufiktion kultiviert. Alle Beispiele eint dabei eine sehr verständliche Poetik, die stark an der Alltagssprache orientiert ist und Elemente des mündlichen Erzählens aufweist. Authentische Erzähl- und Gesprächssituationen werden bevorzugt, was den Texten ein hohes Maß an Authentizität und individuelle Subjektivität verleiht und auch als Antwort auf immer komplexer werdende globalisierte Welten gelesen werden kann.

Insgesamt kann konstatiert werden, dass die neueste österreichische Literatur starke Merkmale einer globalisierten Literatur aufweist, wofür sich die ZeitRaum-Analyse als äußerst fruchtbar herausgestellt hat, da sie die Mobilität der ProtagonistInnen und deren Intentionen und Auswirkungen aufzeigt. Zudem hat die Koppelung der Zeit an den Raum neue dynamische narrative Muster freigelegt, die die Bedeutung des Erzählens in globalisierten Zeiten herausstellt. Für weitere Ansätze zukünftiger Forschungen in diesem Feld wären sowohl synchrone als auch diachrone Untersuchungen zur österreichischen Literatur auch anhand eines umfassenderen Korpus zu empfehlen. Zudem verspräche ich mir auch von der Koppelung der maskulinen/femininen Körperlichkeit und des intensiven Leidens der literarischen Individuen an die ZeitRäume interessante Ergebnisse. Schließlich wäre eine Weiterentwicklung metamoderner Kategorien für die Literaturwissenschaften wünschenswert, die ich in meiner Dissertation nur anreißen konnte.

Globalisierungsprozesse haben also in der österreichischen Literatur nach 2000 auf der Ebene der Form und des Inhalts deutlichen Niederschlag gefunden, wie meine Analyse belegt. Globalisierung kann als Intensivierung weltweiter Verflechtungs-, Austausch- und Abhängigkeitsprozesse in ökonomischen, politischen, kulturellen und informationstechnischen Bereichen beschrieben werden, wodurch der Nationalstaat an Bedeutung verliert und die Zusammenhänge von Globalem und Lokalem neu definiert werden (Knoll et al., 2011, 126) (Jones, 2010, 4) (Beck, 1998, 28). Die AutorInnen der in dieser Studie diskutierten Texte reagieren auf diese neuen Verflechtungs- und Abhängigkeitsprozesse des Globalen und Lokalen, indem sie ihren literarischen Orten keine Ruhe lassen. Anstelle von einmaligem Aufgreifen oder Verharren in bestimmten

Räumen, kehren ihre ProtagonistInnen wiederholt in die jeweiligen ZeitRaum-Gebilde zurück, die ihre Vergangenheit geprägt haben. Drei Modi können dabei ausgemacht werden. Die ZeitRäume werden durch konkrete Reisen, durch individuelles Erinnern oder durch dialogisches Erzählen aufgesucht und verbunden. Dadurch kommen jedem Raum verschiedene Bedeutungen und Interpretationsmöglichkeiten zu, die eine eindimensionale Geschichte anzweifeln und eine eindimensionale Lektüre der Texte unmöglich machen. Durch diese differenzierte Qualität, ihre geografische Position und ihre gegenseitige Verschränkung durch Zeitebenen und Verwandtschafts- bzw. Bekanntschaftsgrade der einzelnen Charaktere entwickelt sich die Globalisierung des Raumes und das Entstehen von ZeitRäumen, in denen die Individuen auf die Irritationen von Globalisierungsphänomenen reagieren.

Die eingangs beschriebenen Auswirkungen von Globalisierungsprozessen auf das Raumverständnis wie Raumverdichtung, Raumentleerung, erhöhte Mobilität und auf das Zeitverständnis, wie Beschleunigung und Zeitlosigkeit sowie die veränderten Zusammenhänge zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beeinflussen das Individuum und seine Beziehungen innerhalb der Gesellschaft massiv (vgl. Osterhammel/Petersson 2006, 7-15). Wie meine ZeitRaum-Analyse gezeigt hat, kommentiert die österreichische Literatur nach 2000 diese Irritationen auf formaler und thematischer Ebene. Insbesondere zwei Ergebnisse stechen dabei besonders hervor: Erstens ist die österreichische Literatur nach 2000 nicht nur internationaler geworden, sondern vor allem globaler. Zweitens hat diese globalisierte österreichische Literatur ein neues Selbstbewusstsein hinsichtlich Reichweite und Bedeutung des eigenen Erzählens erlangt.

Zur Globalisierung der österreichischen Literatur: Die literarische Suche nach dem autonomen Individuum ist durch die Überschreitung der österreichischen Grenzen nicht nur internationaler geworden, wie u.a. Stefan Alker und Wendelin Schmidt-Dengler feststellten, sondern hat sich – wie ich argumentiere – globalisiert. Diese Globalisierung manifestiert sich in der intensiven Wechselwirkung österreichischer und globaler ZeitRäume an zentralen und peripheren Schauplätzen der Geschichte des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus. Das Österreichische, das Lokale, geht dabei weder verloren noch löst es sich im Globalen auf, wie von manchen

GlobalisierungskritikerInnen befürchtet, sondern es wird auf eine globalere und komplexere Ebene verschoben und in seinen Beziehungen zum Globalen neu definiert. Die Vorstellung von Globalisierung als Glokalisierung nach Roland Robertson wird in meinen Texten eindrucksvoll bestätigt. Um diesen Prozess darzustellen, hat sich mein dynamisches ZeitRaum-Modell als äußerst fruchtbar erwiesen. Insofern können alle Texte als Abschiede von einer isolierten nationalen Geschichte gelesen werden. Diese Narrative präsentieren vielmehr einen intensiveren Blick auf bislang wenig besprochene Peripherien von Geschichte, wie z.B. Burma oder Jáchymov, und deren zeiträumliche Beziehungen zu den Zentren.

Die narratologische Mikroanalyse der Variable Raum in ihrer Temporalität ermöglichte dabei Rückschlüsse auf ein Geschichtsverständnis der Texte. Durch die gekonnte Verschränkung und Verdichtung von ZeitRäumen fordern die Texte konventionelle und eindimensionale Wahrnehmungen und Stereotype von Geschichte heraus. Gleichzeitig hinterfragt jeder Text subjektive und individuelle Erinnerungen. In dieser Denkart lassen sich die Texte auch in der Tradition einer interkulturellen Literatur lesen, die Grenzen be-, an- und umschreibt und besonders an ungewöhnlichen ZeitRäumen an den Rändern von Geschichte interessiert.<sup>51</sup> Durch die Konstruktion von figurengebundenen ZeitRäumen zeichnen die AutorInnen narrative Landkarten, die Österreich und österreichische Geschichte global situieren.

Die vier AutorInnen drängen somit nach einem relationalen Raumbegriff, nach dem der Raum „nicht der starre Hintergrund der Handlungen ist, sondern in den Handlungskontext eingebunden wird“ (Löw, 2001, 264). Die Texte beleben globale Räume durch die Handlungen, in denen auch Erinnerungen an weniger bekannte lokale Orte eine große Rolle spielen. Eva Menasse ist dafür insofern ein repräsentatives Beispiel als sie, wie etwa auch Josef Haslinger, versucht, Aspekte der österreichischen Geschichte in „their global contexts“ (Niekerk, 2011a, 22) zu interpretieren. Nicht nur die großen Schauplätze und Ereignisse der Geschichte sondern auch die Peripherien und Ränder der Geschichte stehen im Mittelpunkt des Erzählens. Dabei erinnern diese neuen Texte durch unterschiedliche formale und inhaltliche Techniken an die globalen Verflechtungen von individueller und kollektiver Geschichte und deren komplexe Verbindungen.

---

<sup>51</sup> Vgl. Niekerk, 2011a, 22-23.

In allen Texten suchen also reisende Individuen auf die eine oder andere Weise nach ihren Familiengeschichten. Außer in *Jáchymov*, wo lediglich der Schauplatz teilweise ein österreichischer ist, sind dies vorwiegend in Österreich verwurzelte Familiengeschichte(n). Die (überwiegend gut situierten) Individuen sind sehr mobil und in den analysierten Zeiträumen wird deutlich, wie verschränkt das Lokale mit dem Globalen ist. Österreichische Geschichten werden – im Vergleich zu früheren Literaturen – immer unter Einbezug europäischer und internationaler Geschichte geschrieben und nunmehr globalisiert bzw. globalisiert dargestellt.

Zum neuen Selbstbewusstsein einer globalisierten österreichischen Literatur, die (wieder) an die Reichweite und Bedeutung des Erzählens glaubt: Richard Sennetts Annahme von einer Korrosion der Charaktere im modernen, globalisierten Kapitalismus kann durch meine Analyse nur bedingt bestätigt werden (Sennett, 1998a, 26f.). Denn während die ProtagonistInnen zwar deutlich mit den Anforderungen des globalisierten Wandels, der Angst, Unsicherheit und Instabilität zu kämpfen haben, werden in den Texten durchaus Auswege präsentiert. Zygmunt Baumans Modell des permanenten Flüchtens (Bauman, 2008, 152) anwendend, finden die ProtagonistInnen im Erzählen Antworten auf das irritierende übermoderne Übermaß von Zeit, Raum und Ich nach Marc Augé. Durch intensive Bewegung in Zeiträumen, die sie konkret, in ihrer Erinnerung oder über den Erzählvorgang aufsuchen, finden sie im dialogischen Erzählen Halt und Sinn, womit die Texte einen Meta-Kommentar auf die Bedeutung von Literatur darstellen. Die ProtagonistInnen erkennen das Fiktionale in der Narrativität des Menschenlebens, wenn sie immer wieder auf die Unzuverlässigkeit des Erinnerns rekurrieren und dessen Reflexion als sinnstiftend erachten. Dieser Prozess des Erinnerns und Erzählens wird in allen Texten explizit thematisiert. In *Jáchymov* schreibt die Tänzerin, unterstützt von einem Verleger, die traumatische Familiengeschichte rund um den letztlich ermordeten Vater nieder. In *Vienna* versucht die Protagonistin, die Familie durch das gemeinsame Erinnern und Erzählen zusammenzuhalten. *Abendland* dreht sich um die Lebensgeschichte Carls, die von seinem Patensohn zur Verschriftlichung vorbereitet werden soll und in *Partygirl*. werden die desaströsen Auswirkungen auf die Protagonistin vorgeführt, wenn dieser Erinnerungs- und Erzählprozess ausbleibt. Die ProtagonistInnen der Primärtexte eint ihre Sinnsuche und das Streben nach Autonomie in

globalisierten Zeiten des Übermaßes und der Orientierungslosigkeit. Sie suchen nach Formen für die Darstellbarkeit und Erzählbarkeit des Menschenlebens. Die eigene Positionierung im familiären Netzwerk innerhalb ihres temporalen und räumlichen Kontexts spielt dabei eine zentrale Rolle.

In den ZeitRäumen des Textkorpus tritt also zunächst eine räumliche, zeitliche und psychologische Orientierungslosigkeit des Individuums auf der Suche nach seiner (Familien-)Geschichte im transgenerationalen Dialog<sup>52</sup> zutage<sup>53</sup> – also nach seiner historischen Vergangenheit und seiner Situierung in globalisierter Gegenwart und Zukunft in Beziehung zu dieser Vergangenheit. Die Individuen machen Gebrauch von ihrer „retrospektiven Gestaltungsmacht“<sup>54</sup>, indem sie in der Gegenwart Vergangenheit stetig neu aufzuarbeiten suchen und den fiktionalen weil modellierbaren Charakter von Vergangenem freilegen. Dies zeigt sich durch die zahlreichen Verbindungen verschiedener ZeitRäume und deren Zusammenhänge im Erzählen. Auf globalisierte Irritationen wird durch eine eigenständige Wiederinanspruchnahme der Variablen Zeit und Raum reagiert, wobei einer Trias aus Erinnern<sup>55</sup>, Erzählen und Verschriftlichen besondere Bedeutung im individuellen Entwicklungsprozess zugestanden wird. Inmitten einer globalisierten Welt, in der schwer lokalisierbare, aber klar wirtschaftlich dominierte Machtverhältnisse Raum und Zeit unter ihr Diktat zwingen, fordert das Individuum seine Handlungsfähigkeit hinsichtlich der Gestaltung und Verwaltung seiner eigenen Geschichte(n) wieder zurück. Dies könnte in weiterer Folge auch als Metakommentar zu Literatur, Literaturwissenschaften und deren gesellschaftlichen Funktionen gelesen werden. Ein wechselseitiger Zusammenhang von wirtschaftlich bestimmten und

---

<sup>52</sup> Vgl. Weigel, 2002a.

<sup>53</sup> Christian Gerbel und Lutz Musner betonen die zentrale Rolle der kulturwissenschaftlichen Erforschung von „generationenspezifischen Formen der Erinnerung“ und die Bedeutung der „Kategorie des Gedächtnisses für die Erforschung der politisch-kulturellen Ebene der Gesellschaft“ (Gerbel und Musner, 2002, 11).

<sup>54</sup> Vgl. Koschorke, 2012, 225f. Auch Andreas Huyssen betont den überaus präsenten Vergangenheitscharakter der Gegenwart durch das heutige Aufweichen zeitlicher Grenzen wie auch durch die völlig veränderte Raumerfahrung aufgrund neuer Technologie- und Kommunikationsformen (Huyssen, 2003, 1).

<sup>55</sup> Die Konjunktur des geschichtlichen Erinnerns in der Gegenwartsliteratur und auch in den Wissenschaften wurde vielfach konstatiert: „Unter dem Gesichtspunkt der ‚Erinnerung‘ gilt die Auseinandersetzung mit Geschichte – insbesondere mit der des 20. Jahrhunderts – als maßgebliches Thema der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ (Herrmann, 2011, 241).

dominierten Globalisierungsphänomenen und deren Einflüsse auf das literarische Individuum treten über diese ZeitRaum-Analyse deutlich hervor.

Es sind also die ursprünglichsten und fundamentalsten Themen, die in den vier Texten behandelt werden: die Autonomie des Individuums innerhalb und außerhalb des Familienverbandes, der transgenerationale Dialog, Alter und Sterben. Trotz veränderter zeiträumlicher Verhältnisse hat sich scheinbar wenig an einer sehr ursprünglichen Thematik geändert; die zeiträumlichen Irritationen, die durch Globalisierungsprozesse hervorgerufen werden, haben sogar ein verstärktes Interesse und Bedürfnis des Individuums nach Sinnsuche und Autonomie hervorgerufen. In allen Texten geht es um das Nacherzählen des Menschenlebens, was sehr intensiv thematisiert wird (außer in *Partygirl.*, wo stattdessen die Folgen herausgearbeitet werden, wenn diese Thematisierungen ausbleiben), und in allen Texten entwickelt sich eine Metaebene, auf der auch das Verhältnis von Leben und Literatur stark reflektiert bzw. die Narrativität des Menschenlebens diskutiert wird. Dabei kommt wiederum dem Verhältnis von Erinnern und Erzählen eine große Bedeutung zu. Großteils entstehen die ZeitRäume durch Erinnerungs- und Erzählvorgänge, deren durchlässige Beziehung zur faktischen Realität ebenso differenziert betrachtet wird wie das Verhältnis von individueller und kollektiver Geschichte. Zusammengefasst zeigt also diese neue globalisierte österreichische Literatur wie Irritationen durch Globalisierung zu einer dringenden Suche nach Autonomie des Individuums führen und welch zentrale Bedeutung dabei dem Erzählen zukommt, wodurch auf einer Meta-Ebene auf ein entstehendes neues Selbstbewusstsein der Literatur geschlossen werden kann.

Wie ich über das Entstehen von ZeitRäumen aufzeigen konnte, hat sich die österreichische Literatur nach 2000 verändert. Sie hat sich thematisch und narrativ globalisiert bzw. globalisiert und weist Merkmale einer beginnenden Metamoderne auf, die sowohl auf Zeit als auch auf Raum setzt, um das Individuum und seine Erinnerungsdiskurse global zu verorten. Zudem tritt in diesem Prozess der Globalisierung das dringende Bedürfnis des Individuums nach narrativer Autonomie, reflektierter Erinnerungsarbeit und dem dialogischen Erzählen zutage. Das intensive Erzählen wird in der österreichischen Literatur als einziger Ausweg aus einer globalisierten Orientierungslosigkeit und aus einer überbordenden Präsenz der Vergangenheit auf

Kosten der individuellen Zukunft geboten, wodurch sich ein neues Selbstbewusstsein der Literatur hinsichtlich ihrer eigenen Bedeutung und gesellschaftlichen Reichweite manifestieren kann.

## V. Bibliographie

- Abu-Lughod, Janet. „Diversity, Democracy, and Self-Determination in an Urban Neighborhood. The East Village of Manhattan“. *Social Research*, 61(1), 1994. 181-203.
- Abu-Lughod, Lila. „Writing against culture“. In: *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Hrsg. v. Richard Fox. Santa Fe: School of American Research Press, 1991. 137-162.
- Albrecht, Andrea. „Mathematisches Wissen und historisches Erzählen. Michael Köhlmeiers Roman Abendland“. *Gegenwartsliteratur: A German Studies Yearbook*, 8, 2009. 192-217.
- Alker, Stefan. *Entronnensein – zur Poetik des Ortes. Internationale Orte in der österreichischen Gegenwartsliteratur*. Wien: Braumüller, 2005.
- Amann, Wilhelm; Mein, Georg & Parr, Rolf (Hrsg.). *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen, Konzepte, Perspektiven*. Heidelberg: Synchron, 2010.
- Appadurai, Arjun. „Globale ethnische Räume. Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie“. In: *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Hrsg. v. Ulrich Beck. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. 11-40.
- Appadurai, Arjun. „Grassroots Globalization and the Research Imagination“. *Public Culture*, 12(1), 2000a. 1-19.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. (5. Auflage). Minneapolis [u.a.]: Univ. of Minnesota Press, 2000b.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.). *Text + Kritik. Marlène Streeruwitz* (164). München: Ed. Text + Kritik, 2004.
- Artmann, H.C. *das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heissen brotwecken. eintragungen eines bizarren liebhabers*. Freiburg: Walter Verlag, 1964.
- Aspetsberger, Friedbert. *Neues. Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur*. Innsbruck: StudienVerlag, 2003.
- Assmann, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck, 2006.
- Assmann, Aleida. *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*. München: Carl Hanser Verlag, 2013.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck, 1997.
- Association, Oral History. „Oral History. Defined“ (2013). *Oral History*. <http://www.oralhistory.org/about/do-oral-history/> (05. Juli 2015).
- Auffermann, Verena. „Das ganze Leben“ (20. September 2007). *Zeit Online*. <http://www.zeit.de/2007/39/L-Koehlmeier> (05. Juli 2015).
- Augé, Marc. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1994.
- Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009a.

- Bachmann-Medick, Doris. „Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen“. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hrsg. v. Wolfgang Hallet & Birgit Neumann. Bielefeld: Transcript, 2009b. 257-279.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- Banoun, Bernard. „Der Friedensnobelpreis für die indianische Friedenspfeife, für das Kalumet des Friedens! Zur gegenseitigen Stärkung von (Anti)Heimat- und Weltliteratur im Werk von Josef Winkler“. In: *Kosmopolitische Germanophonie. Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. v. Christine Meyer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012. 213-227.
- Barber, Benjamin. „Jihad vs. McWorld“. In: *Globalization and the challenges of a new century. A reader*. Hrsg. v. Patrick O'Meara; Howard Mehlinger & Matthew Krain. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2000. 23-33.
- Barner, Wilfried. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck, 2006.
- Bauman, Zygmunt. *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit*. Hamburg: Hamburger Ed., 2008.
- Baumgartl, Annette. „Poetik des Schweigens. Marlene Streeruwitz' Prosa“. In: *Marlene Streeruwitz. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main*. Hrsg. v. Klaus Makoschey & Wilhelm Schmidt. Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek, 1998. 61-65.
- Beck, Ulrich. *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus, Antworten auf Globalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Beck, Ulrich. *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Beilein, Matthias. „Die Maßstäbe der Erinnerung“. In: *Michael Köhlmeiers ,Abendland ‘Fünf Studien*. Hrsg. v. Ulrike Längle & Jürgen Thaler. Innsbruck: StudienVerlag, 2010. 27-39.
- Birkmeyer, Jens. „Globales Gedächtnis? Universelles Erinnern in W.G. Sebalds Roman Austerlitz“. In: *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen, Konzepte, Perspektiven*. Hrsg. v. Wilhelm Amann; Georg Mein & Rolf Parr. Heidelberg: Synchron, 2010. 129-152.
- Birnstiel, Klaus & Schilling, Erik. „Einleitung“. In: *Literatur und Theorie seit der Postmoderne* Hrsg. v. Klaus Birnstiel & Erik Schilling. Stuttgart: Hirzel, 2012. 7-14.
- Blaschke, Bernd. „Die Weltkugel als Reise- und Reflexionsraum bei Matthias Politycki. Globalisierung als Erfahrung und poetische Herausforderung“. In: *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen, Konzepte, Perspektiven*. Hrsg. v. Wilhelm Amann; Georg Mein & Rolf Parr. Heidelberg: Synchron, 2010. 91-108.
- Blödorn, Andreas. „Dokumentarliteratur“. In: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen* (3., völlig neu bearb. Auflage). Hrsg. v. Dieter Burdorf; Christoph Fasbender & Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler, 2007. 163-164.
- Boehringer, Michael & Hochreiter, Susanne (Hrsg.). *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000-2010*. Wien: Praesens, 2011.

- Bohley, Johanna & Schöll, Julia. „Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts - eine Einleitung“. In: *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Julia Schöll & Johanna Bohley. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. 9-22.
- Braun, Michael. *Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Köln: Böhlau, 2010.
- Brüsemeister, Thomas. „McDonaldisierung“. In: *Grundkonzepte der Sozial- und Kulturanthropologie in der Globalisierungsdebatte*. Hrsg. v. Fernand Kreff. Berlin: Reimer, 2011. 235-236.
- Bunzl, Matti. *Anti-Semitism and Islamophobia. Hatreds Old and New in Europe*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2007.
- Caduff, Corina & Vedder, Ulrike. „Vorwort“. In: *Chiffre 2000 – neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur*. Hrsg. v. Corina Caduff & Ulrike Vedder. Paderborn/München: Fink, 2005. 7-14.
- Car, Milka. „Die gespaltenen Identitäten. Biographik, Dokument und Reisebericht in Marlene Streeruwitz' Roman ‚Nachwelt‘“. In: *Kulturelles Gedächtnis und Erinnerung in Zentraleuropa. Jahrestagung 2007 des Literatur- und kulturwissenschaftlichen Komitees der österreichischen und ungarischen Akademie der Wissenschaften*. Hrsg. v. Andras F. Balogh & Helga Mitterbauer. Wien: Praesens, 2011. 169-186.
- Castells, Manuel. *Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Teil 1 der Trilogie. Das Informationszeitalter*. Opladen: Leske + Budrich, 2001.
- Castells, Manuel. *Die Macht der Identität. Teil 2 der Trilogie. Das Informationszeitalter*. Opladen: Leske + Budrich, 2003a.
- Castells, Manuel. *Jahrtausendwende. Teil 3 der Trilogie. Das Informationszeitalter*. Opladen: Leske + Budrich, 2003b.
- Dahrendorf, Ralf. „Anmerkungen zur Globalisierung“. In: *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Hrsg. v. Ulrich Beck. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. 41-54.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Delhey, Yvonne. „Lisa Liebich in exotischer Umgebung – zum Heimatbegriff im Werk von Marlene Streeruwitz“. In: *Hinter den Bergen eine andere Welt. Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Anke Bosse & Leopold Decloedt. Amsterdam/New York: Rodopi, 2004. 255-282.
- Dewey, Michael & Frank, Michael (Hrsg.). *Michail Bachtin. Chronotopos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Döbler, Katharina. „Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch. Darf man die Bücher von Marlene Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen?“. *Text + Kritik. Marlene Streeruwitz (164)*, 2004. 11-18.
- Drynda, Joanna. *Schöner Schein, unklares Sein. Poetik der Österreichkritik im Werk von Gerhard Roth, Robert Menasse und Josef Haslinger*. Poznan: Rys-Studio, 2003.
- Drynda, Joanna. „Auf halber Strecke – Zum (weiblichen) Aufbegehrn gegen das Alter in Prosatexten der österreichischen Gegenwartsliteratur“. In: *Zwischen Aufbegehrn und Anpassung. Poetische Figurationen von Generationen und*

- Generationserfahrungen in der österreichischen Literatur.* Hrsg. v. Joanna Drynda. Frankfurt am Main/Berlin: Peter Lang, 2012. 243-253.
- Embacher, Helga. „Literatur der Gefühle. Die Widerspiegelung der Waldheim-Affäre in der österreichischen Literatur“. In: *Deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts im Spiegel der deutschsprachigen Literatur.* Hrsg. v. Moshe Zuckermann. Göttingen: Wallstein, 2003. 148-165.
- Fetz, Bernhard & Alker, Stefan. „Köhlmeier, Michael“. In: *Killy-Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturaumes. Band 6 Huh - Kräf* (2., vollst. überarb. Auflage). Hrsg. v. Wilhelm Kühlmann. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2009. 544-546.
- Fisher, Jaimey & Mennel, Barbara Caroline. *Spatial Turns. Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture.* Amsterdam/New York: Rodopi, 2010.
- Fleischanderl, Karin. „Jedes Frauenleben ist trivial. Zu Marlene Streeruwitz“. In: *Hier spricht der Dichterin. Wer? Wo? Zur Konstitution des dichtenden Subjekts in der neueren österreichischen Literatur.* Hrsg. v. Friedbert Aspetsberger. Innsbruck: StudienVerlag, 1998. 219-222.
- Förster, Nikolaus. *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.
- Freytag, Julia. „Wer kennt Österreich? Familiengeschichten erzählen. Arno Geiger ‚Es geht uns gut‘ (2005) und Eva Menasses ‚Vienna‘ (2005)“. In: *NachBilder des Holocaust.* Hrsg. v. Inge Stephan & Alexandra Tacke. Köln: Böhlau, 2007. 111-124.
- Gauß, Karl-Markus. „Vienna. Bis zur Unterlippe“ (28. Februar 2008). *Die Presse Online.* [http://diepresse.com/home/diverse/literatur/155585/Vienna\\_Bis-zur-Unterlippe?from=suche.intern.portal](http://diepresse.com/home/diverse/literatur/155585/Vienna_Bis-zur-Unterlippe?from=suche.intern.portal) (05. Juli 2015).
- Gauß, Karl-Markus. „Der Fehler von Davos“ (30. September 2011). *Süddeutsche Zeitung*, 14.
- Gerbel, Christian & Musner, Lutz. „Kulturwissenschaften. Ein offener Prozess“. In: *Kulturwissenschaften. Forschung, Praxis, Positionen.* Hrsg. v. Lutz Musner & Gotthart Wunberg. Wien: WUV, 2002. 9-26.
- Geuter, Ulfried. „Generationen strukturieren heute nicht mehr die Gesellschaft. Interview mit Sigrid Weigel“. *Psychologie Heute*, 33(6), 2006. 36-39.
- Gingrich, Andre. „Lokal/Global“. In: *Grundkonzepte der Sozial- und Kulturanthropologie in der Globalisierungsdebatte.* Hrsg. v. Fernand Kreff. Berlin: Reimer, 2011. 232-233.
- Grabbe, Katharina. *Geschwisterliebe. Verbotenes Begehen in literarischen Texten der Gegenwart.* Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2005.
- Greider, William. *One World, Ready or Not. The Manic Logic of Global Capitalism.* New York: Simon & Schuster, 1997.
- Grohotolsky, Ernst. „Gespräch. Literatur ist eine Bestätigung des Glaubens an die Vielfältigkeit des Menschen“. In: *Michael Köhlmeier.* Hrsg. v. Günther A. Höfler & Robert Heinz Vellusig. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001. 9-24.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Unsere breite Gegenwart.* Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart.* Berlin: Suhrkamp, 2012a.

- Gumbrecht, Hans Ulrich. „Vom Wandel der Chronotopen. Ein mögliches Nachwort“. In: *Literatur und Theorie seit der Postmoderne*. Hrsg. v. Klaus Birnstiel & Erik Schilling. Stuttgart: Hirzel, 2012b. 229-236.
- Günzel, Stephan. „Philosophie (Raumtheorien)“. In: *Handbuch Sozialraum*. Hrsg. v. Fabian et al. Kessl. Wiesbaden: VS, 2005. 88-110.
- Günzel, Stephan. „Spatial turn – topographical turn – topological turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen“. In: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Hrsg. v. Jörg Döring & Tristan Thielmann. Bielefeld: Transcript, 2008. 219-237.
- Gutjahr, Ortrud. „Faschismus in der Geschlechterbeziehung. Die Angst vor dem anderen und die geschlechtsspezifische Aggression in Ingeborg Bachmanns ‚Der Fall Franz‘“. In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Literatur und Aggression*. Hrsg. v. Johannes Cremerius & Carl Pietzcker. Würzburg: Königshausen + Neumann, 1987. 541-554.
- Haas, Franz. „Der austriakische Autismus. Gegenwartsliteratur im Strudel des nationalen Boulevards“. In: *Ambivalenz des kulturellen Erbes. Vielfachcodierung des historischen Gedächtnisses. Paradigma, Österreich*. Hrsg. v. Moritz Csaky & Klaus Zeyringer. Innsbruck: StudienVerlag, 2000. 213-224.
- Hakkarainen, Marja-Leena. „Melange of Memories. Negotiating Transcultural Identities in Eva Menasse's Vienna“. *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, 66(6), 2011. 468-486.
- Hallensleben, Markus. „Post-post-moderne Expeditionen ins Jetzt. Das Theater von Marlene Streeruwitz“. *Text + Kritik. Marlene Streeruwitz*, (164), 2004. 66-76.
- Hamidouche, Martina. „The New Austrian Family Novel. Eva Menasse's Vienna (2005)“. *Austrian Studies*, 19, 2011. 187-199.
- Hanenberg, Peter. „Paul Michael Lützeler oder Der literarische Europa-Diskurs. Ein Vorwort“. In: *Der literarische Europa-Diskurs. Festschrift für Paul Michael Lützeler zum 70. Geburtstag*. Hrsg. v. Peter Hanenberg & Isabel Capela. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. 9-15.
- Härtig, Heike. „Subjectivity“ (23. Juni 2005). *Globalization and Autonomy Glossary*. [http://globalautonomy.ca/global1/glossary\\_entry.jsp?id=CO.0036](http://globalautonomy.ca/global1/glossary_entry.jsp?id=CO.0036) (05. Juli 2015).
- Haslinger, Josef. *Wozu brauchen wir Atlantis. Essays*. Wien: Löcker, 1990.
- Haslinger, Josef. „Das endlose Land“. In: *Gerhard Roth. Das doppelköpfige Österreich. Essays, Polemiken, Interviews*. Hrsg. v. Kristina Pfoser-Schewig & Gerfried Sperl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. 9-20.
- Haslinger, Josef. *Jáchymov. Roman*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2011.
- Hellström, Martin & Platen, Edgar (Hrsg.). *Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (V)*. München: Iudicium, 2008.
- Hempel, Nele. „Die Vergangenheit als Gegenwart als Zukunft. Über Erinnerung und Vergangenheitsbewältigung in Texten von Marlene Streeruwitz“. *Text + Kritik. Marlene Streeruwitz*, (164), 2004. 11.
- Herrmann, Leonhard. „Kulturgeschichten des Wissens: Das ganze 20. Jahrhundert im Rückblick – fiktive Gelehrtenbiografien von Michael Köhlmeier und Marcel Beyer“. *KulturPoetik*, 11(2), 2011. 240-257.

- Hlavkova, Monia. *Wien als literarischer Raum in den neuesten Romanen von Eva Menasse und Peter Rosej*. Wien: Diplomarbeit, 2007.
- Hofbauer, Helmut & Totschnig, Christof. „Im Spannungsverhältnis von poetologischer Theorie, literarischer Praxis und konkreten Lektüreerfahrungen: Fragen an den Roman Partygirl von Marlène Streeruwitz“. In: *Die Architektur der Weiblichkeit. Identitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Literatur von österreichischen Autorinnen*. Hrsg. v. Joanna Drynda. Poznań: Rys, 2007. 197-208.
- Höfler, Günther. „Musterschüler und Helden. Zur anthropologischen Erzählpoetik Michael Köhlmeiers“. In: *Michael Köhlmeier*. Hrsg. v. Günther Höfler & Robert Vellusig. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001. 63-101.
- Huyssen, Andreas. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2003.
- Jahn, Bernhard. „Familienkonstruktionen 2005. Zum Problem des Zusammenhangs der Generationen im aktuellen Familienroman“. *Zeitschrift für Germanistik*, 16(3), 2006. 581-596.
- Jones, Andrew. *Globalization. Key thinkers*. Cambridge/Malden: Polity, 2010.
- Kaindlstorfer, Günter. „Die SPÖ hat die Intellektuellen verloren“ (02. Mai 2014). *Günter Kaindlstorfer*: <http://www.kaindlstorfer.at/index.php?id=224> (05. Juli 2015).
- Kedves, Alexandra. „Geheimnisvoll. Vorwurfsvoll. Aber zusammenhängend. Marlène Streeruwitz' Romane, Frauengeschichten, Männersprache“. *Text + Kritik. Marlène Streeruwitz*, (164), 2004. 19-36.
- Kegel, Sandra. „Eva Menasse: Quasikristalle. Eine Frau braucht viele Gesichter“ (08. Februar 2013). *FAZ online*.  
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/eva-menasse-quasikristalle-eine-frau-braucht-viele-gesichter-12055858.html> (05. Juli 2015).
- Klaufs, Harald. „In die Grube gehen“ (23. September 2011). *Die Presse*.  
<http://diepresse.com/home/spectrum/literatur/695566/In-die-Grube-gehen> (05. Juli 2015).
- Knoll, Eva-Maria; Gingrich, Andre & Kreff, Fernand. „Globalisierung“. In: *Grundkonzepte der Sozial- und Kulturanthropologie in der Globalisierungsdebatte*. Hrsg. v. Fernand Kreff. Berlin: Reimer, 2011. 126-129.
- Kocher, Ursula. „Diskursdomina auf Trümmerfeld. Marlène Streeruwitz und der weibliche Blick auf die Welt“. In: *Lust? Darstellungen von Sexualität in der Gegenwartskunst von Frauen*. Hrsg. v. Bettina Bannasch & Stephanie Waldow. München: Fink, 2008. 77-91.
- Köhlmeier, Michael. *Abendland. Roman*. München: C. Hanser, 2007.
- Kohns, Oliver. „Handkes Globalität“. In: *Globalisierung und Gegenwartsliteratur: Konstellationen, Konzepte, Perspektiven*. Hrsg. v. Wilhelm Amann; Georg Mein & Rolf Parr. Heidelberg: Synchron, 2010. 179-192.
- König, Christoph. „Zu produktiven Konflikten im Roman ‚Abendland‘ von Michael Köhlmeier“. In: *Michael Köhlmeiers ‚Abendland‘: Fünf Studien*. Hrsg. v. Ulrike Längle & Jürgen Thaler. Innsbruck: StudienVerlag, 2010. 9-26.
- Köppen, Manuel & Scherpe, Klaus R. „Zur Einführung. Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust“. In: *Bilder des Holocaust: Literatur, Film, bildende Kunst*. Hrsg. v. Manuel Köppen & Klaus R. Scherpe. Köln: Böhlau, 1997. 1-12.

- Körte, Mona. „Die Toten am Tisch. Familienromane nach dem Holocaust“. *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 127(4), 2008. 573-594.
- Koschorke, Albrecht. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main: Fischer, 2012.
- Koss, Mike & Zuckerhut, Patricia. „Übermoderne“. In: *Grundkonzepte der Sozial- und Kulturanthropologie in der Globalisierungsdebatte*. Hrsg. v. Fernand Kreff. Berlin: Reimer, 2011. 391-392.
- Lahn, Silke; Meister, Jan Christoph & Aumüller, Matthias. *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2008.
- Landerl, Peter. *Der Kampf um die Literatur. Literarisches Leben in Österreich seit 1980*. Innsbruck: StudienVerlag, 2005.
- Langemeyer, Peter. „Streeruwitz, Marlene“. In: *Killy-Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturräumes. Band 11 Si - Vi* (2., vollst. überarb. Auflage). Hrsg. v. Wilhelm Kühlmann. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2011. 335-336.
- Längle, Ulrike. „Zur Sache mit dem Hund. Eine kynologische Studie zu ‚Abendland‘“. In: *Michael Köhlmeiers ‚Abendland‘: Fünf Studien*. Hrsg. v. Ulrike Längle & Jürgen Thaler. Innsbruck: StudienVerlag, 2010. 67-84.
- Längle, Ulrike & Thaler, Jürgen (Hrsg.). *Michael Köhlmeiers ‚Abendland‘. Fünf Studien*. Innsbruck: StudienVerlag, 2010.
- Loch, Harald. „Das Leichte und das Schwere. Interview mit der Schriftstellerin Eva Menasse über ihren Debütroman ‚Vienna‘“ (17. März 2005). *Nürnberger Nachrichten*. <http://www.lyrikwelt.de/hintergrund/menasseeva-gespraech-h.htm> (05. Juli 2015).
- Löw, Martina. *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Lützeler, Paul Michael. *Der Schriftsteller als Politiker. Zur Europa-Essayistik in Vergangenheit und Gegenwart*. Mainz, Stuttgart: Akademie der Wissenschaften und der Literatur/F. Steiner Verlag, 1997.
- Lützeler, Paul Michael. *Die Schriftsteller und Europa. Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 1998.
- Maar, Michael. „Michael Köhlmeier im Interview. Die Geschichte hat ihren eigenen Kopf.“ (05. Oktober 2007). *FAZ*. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/michael-koechlmeier-im-interview-die-geschichte-hat-ihren-eigenen-kopf-1488051.html> (05. Juli 2015).
- Makoschey, Klaus & Schmidt, Wilhelm R. *Marlene Streeruwitz: Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, 14. Januar bis 20. Februar 1998*. Frankfurt am Main: Stadt- und Universitätsbibliothek, 1998.
- Mangold, Ijoma. „Abendland ist abgebrannt. Ein Fall von Intensivliteratur: Marlene Streeruwitz' Roman ‚Partygirl‘ kennt keinen chill-out-room.“. In: *Marlene Streeruwitz. Dossier*. Hrsg. v. Günther A. Höfler & Gerhard Melzer. Graz: Droschl, 2008. 182-185.
- März, Ursula. „Das Leben ist eine Anekdote“ (03. März 2005). *Die Zeit Online*. <http://www.zeit.de/2005/10/L-Menasse> (05. Juli 2015).
- Mayr, Daniela F. „Ibich habibebi Dibich sobi liebib! Marlene Streeruwitz ins Tagebuch geschrieben“. In: *Hier spricht die Dichterin. Wer? Wo? Zur Konstitution des*

- dichtenden Subjekts in der neueren österreichischen Literatur.* Hrsg. v. Friedbert Aspetsberger. Innsbruck: StudienVerlag, 1998. 199-218.
- Mehigan, Timothy & J. Corkhill, Alan. *Raumlektüren. Der Spatial Turn und die Literatur der Moderne.* 2013.
- Menasse, Eva. *Vienna. Roman.* Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005.
- Menasse, Eva. „Heute bin ich geladen“ (12. November 2009). *Die Presse Online.* [http://diepresse.com/home/kultur/literatur/521190/Eva-Menasse\\_Heute-bin-ich-geladen](http://diepresse.com/home/kultur/literatur/521190/Eva-Menasse_Heute-bin-ich-geladen) (05. Juli 2015).
- Menasse, Eva. „I bin's dei Präsident“ (21. November 2011). *Profil Online.* <http://www.profil.at/articles/1147/560/312505/gastkommentar-eva-menasse-i-praesident> (05. Juli 2015).
- Meyer, Christine. *Kosmopolitische ‚Germanophonie‘. Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Meyrowitz, Joshua. „Das generalisierte Anderswo“. In: *Perspektiven der Weltgesellschaft.* Hrsg. v. Ulrich Beck. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. 176-191.
- Mommertz, Stefan. „Die Herausgeberfiktion in der englischsprachigen Literatur der Neuzeit“. (Dissertation), Ludwig-Maximilians-Universität München, Berlin, 2003.
- Neubauer, Hans-Joachim. „Interview. Joseph Vogl: Das System geht nicht zugrunde“ (2011). *Christ & Welt.* <http://www.christundwelt.de/detail/artikel/das-system-geht-nicht-zugrunde/> (05. Juli 2015).
- Neuhaus, Stefan. „Orte der Zeichen. Wie über literarische Topographien Identität konstruiert wird, oder: Ein Beitrag zur literaturwissenschaftlichen Heterotopologie“. In: *Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (V).* Hrsg. v. Martin Hellström & Edgar Platen. München: Iudicium, 2008. 9-22.
- Niekerk, Carl. „Image, Sound, and Text: Aesthetic Education in the Age of New Media in Josef Haslinger's Das Vaterspiel (2000)“. *Austrian Studies*, 19, 2011a. 22-36.
- Niekerk, Carl. „The Postmodern Moment and the Return of History in Doron Rabinovici's ‚Ohnehin‘ (2004)“. *Germanistik in Ireland: Jahrbuch der/Yearbook of the Association of Third-Level Teachers of German in Ireland*, 6, 2011b. 55-70.
- Niven, Bill. „The Globalisation of Memory and the Rediscovery of German Suffering“. In: *German Literature in the Age of Globalisation.* Hrsg. v. Stuart Taberner. Birmingham: University of Birmingham Press, 2004. 229-246.
- Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis.* Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1990.
- Novotny, Helga. „Zeitlichkeit“. In: *Grundkonzepte der Sozial- und Kulturanthropologie in der Globalisierungsdebatte.* Hrsg. v. Fernand Kreff. Berlin: Reimer, 2011. 446-447.
- Nüchtern, Klaus. „Die Schrammeln, der Jazz und die Neue Musik. Über Musikalisches in ‚Abendland‘“. In: *Michael Köhlmeiers ‚Abendland‘: Fünf Studien.* Hrsg. v. Ulrike Längle & Jürgen Thaler. Innsbruck: StudienVerlag, 2010. 53-66.
- Osterhammel, Jürgen & Niels, Petersson. *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen, Prozesse, Epochen.* München: C.H. Beck, 2006.

- Pfoser-Schweig, Kristina & Klohs, Kathrin. „Haslinger, Josef“. In: *Killy-Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Band 5 Har - Hug* (2., vollst. überarb. Auflage). Hrsg. v. Wilhelm Kühlmann. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2009. 62-63.
- Polt-Heinzl, Evelyne. „Körperstrategien – Textstrategien. Beobachtungen zur neueren Literatur österreichischer Autorinnen“. In: *Neues: Trends und Motive in der (österreichischen) Gegenwartsliteratur*. Hrsg. v. Friedbert Aspetsberger. Innsbruck: StudienVerlag, 2003. 183-203.
- Reichel, Norbert. *Der erzählte Raum: zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- Reidel-Schrewe, Ursula. *Die Raumstruktur des narrativen Textes. Thomas Mann ,Der Zauberberg‘*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992.
- Reitzenstein, Markus. *Abhängigkeit. Ein zentrales Motiv der Literatur nach 1945*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- Riemer, Willy; Berka, Sigrid & Streeruwitz, Marlene. „Ich schreibe vor allem gegen, nicht für etwas“. Ein Interview mit Marlene Streeruwitz, Bräunerhof, 15. Januar 1997“. *German Quarterly*, 71(1), 1998. 47-60.
- Ritchie, Donald A. *Doing Oral History*. New York; Toronto; New York: Twayne Publishers, 1995.
- Ritzer, George. *The McDonaldization of Society*. Thousand Oaks, Calif.: Pine Forge Press, 2004.
- Ritzer, Monika. „Poetiken räumlicher Anschauung“. In: *Literarische Räume. Architekturen, Ordnungen, Medien*. Hrsg. v. Martin Huber; Christine Lubkoll; Steffen Martus & Yvonne Wübben. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2012. 19-29.
- Robertson, Roland. „Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit“. In: *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Hrsg. v. Ulrich Beck. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. 192-220.
- Rothschild, Thomas. „Österreichische Literatur“. In: *Gegenwartsliteratur seit 1968*. Hrsg. v. Klaus Briegleb & Sigrid Weigel. München: C. Hanser, 1992. 667-702.
- Roussel, Martin. „Poetische Gerechtigkeit. Globalisierung und Literatur bei Marlene Streeruwitz“. In: *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen, Konzepte, Perspektiven*. Hrsg. v. Wilhelm Amann; Georg Mein & Rolf Parr. Heidelberg: Synchron, 2010. 153-178.
- Rüdenauer, Ulrich. „Von G'schichterl zu G'schichterl“ (09. März 2005). *Frankfurter Rundschau Online*. <http://www.fr-online.de/kultur/literatur/von-g-schichterl-zu-g-schichterl-/1472266/3215462/-index.html> (05. Juli 2015).
- Schirrmacher, Frank. *Ego. Das Spiel des Lebens*. München: Karl Blessing Verlag, 2013.
- Schlögel, Karl. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München: Carl Hanser, 2003.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. „Writers and the Language of Prayer. Secularisation in the Austrian Literature of the 1970s“. *Austrian Studies*, (10), 1999. 119-138.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. „Provinziell, urban, global. Zu Tendenzen in der österreichischen Erzählprosa der Gegenwart“. *Bücherperspektiven*, 01, 2007. 10-13.

- Schmidt-Dengler, Wendelin. *Bruchlinien 2, 1990 bis 2008*. St. Pölten: Residenz Verlag, 2012.
- Schneider, Wolfgang. „Die beste Waffe des Sozialismus war die Hoffnung“ (7. Oktober 2011). *FAZ*.
- Schnell, Ralf. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. (2., überarb. und erw. Auflage). Stuttgart: Metzler, 2003.
- Seemann, Daphne. „Moving Beyond Post-Traumatic Memory Narratives. Generation, Memory and Identity in Doron Rabinovici, Robert Menasse and Eva Menasse“. *Austrian Studies*, 19, 2011. 157-172.
- Segebrecht, Wulf. „Wie europäisch ist die deutsche Gegenwartsliteratur?“. In: *Europa in den europäischen Literaturen der Gegenwart. Helicon. Beiträge zur deutschen Literatur* (29). Hrsg. v. Wulf Segebrecht; Claude D. Conter; Oliver Jahraus & Ulrich Simon. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2003. 19-39.
- Sennett, Richard. *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York: Norton, 1998a.
- Sennett, Richard. *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Berlin-Verlag, 1998b.
- Soja, Edward. „History, Geography, Modernity“. *Cultural studies reader*, 1999. 113-125.
- Souchuk, Anna. „Feeling out of Place. Memory and Place-Making in Josef Haslinger's Jáchymov“. *German Life and Letters*, 68(2), 2015. 268-283.
- Stephan, Inge & Tacke, Alexandra. „Einleitung“. In: *NachBilder des Holocaust*. Hrsg. v. Inge Stephan & Alexandra Tacke. Köln: Böhlau, 2007. 7-17.
- Stiglitz, Joseph E. *The Price of Inequality. How Today's Divided Society Endangers our Future*. New York: W.W. Norton & Co., 2012.
- Stockhammer, Robert. „und: Globalisierung, sprachig - Literatur (Gegenwart?, deutsch?)“. In: *Globalisierung und Gegenwartsliteratur. Konstellationen, Konzepte, Perspektiven*. Hrsg. v. Wilhelm Amann; Georg Mein & Rolf Parr. Heidelberg: Synchron, 2010. 333-352.
- Streeruwitz, Marlene. *Sein, und Schein, und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Streeruwitz, Marlene. *Nachwelt*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999.
- Streeruwitz, Marlene. *Partygirl*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2002.
- Sturm, Helmut. „Eine Familiengeschichte lehrt Europa verstehen“ (28. Februar 2012). *Literaturkritik*. [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=16442](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16442) (05. Juli 2015).
- Thaler, Jürgen. „Mündlichkeit in ‚Abendland‘“. In: *Michael Köhlmeiers ‚Abendland‘: Fünf Studien*. Hrsg. v. Ulrike Längle & Jürgen Thaler. Innsbruck: StudienVerlag, 2010. 41-52.
- Thuswaldner, Anton. „Österreichische Verhältnisse“. In: *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur wider ihre Verächter*. Hrsg. v. Christian Döring. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. 108-119.
- Till, Dietmar. „Kontroversen im Familiengedächtnis. Vergangenheitsdiskurse im Generationenroman (Klaus Modick, Uwe Timm, Tanja Dückers)“. In: *Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationenfragen in der Literatur seit 1990*. Hrsg. v. Andrea Geier & Jan Süselbeck. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009. 33-52.

- Vellusig, Robert. „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Michael Köhlmeiers“. In: *Michael Köhlmeier*. Hrsg. v. Günther Höfler & Robert Vellusig. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001. 25-62.
- Vermeulen, Timotheus & van den Akker, Robin. „Notes on Metamodernism“. *Journal of AESTHETICS & CULTURE*, 2, 2010.
- Vermeulen, Timotheus & van den Akker, Robin. „Metamodernism, History, and the Story of Lampe“. *Germanistik in Ireland: Jahrbuch der/Yearbook of the Association of Third-Level Teachers of German in Ireland*, 6, 2011. 25-39.
- Vice, Sue. *Introducing Bakhtin*. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Vogl, Joseph. *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: Diaphanes, 2011.
- von Lovenberg, Felicitas. „Das angenehm unangenehme Gefühl so etwas wie Seele zu besitzen“ (10. Oktober 2007). *FAZ online*.  
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/das-angenehm-unangenehme-gefuehl-so-etwas-wie-seele-zu-besitzen-1493149.html>  
(05. Juli 2015).
- Wagner, Bernd. „Kulturelle Globalisierung. Von Goethes ‚Weltliteratur‘ zu den weltweiten Teletubbies“. *Politik und Zeitgeschichte*, 12, 2002. 10-18.
- Weigel, Sigrid. „Generation, Genealogie, Geschlecht. Zur Geschichte des Generationskonzepts und seiner wissenschaftlichen Konzeptualisierung seit Ende des 18. Jahrhunderts“. In: *Kulturwissenschaften. Forschung - Praxis - Positionen*. Hrsg. v. Lutz Musner & Gotthart Wunberg. Wien: WUV-Univ.-Verl., 2002a. 161-190.
- Weigel, Sigrid. „'Generation' as a Symbolic Form: On the Genealogical Discourse of Memory since 1945“. *The Germanic review*, 77(4), 2002b. 264.
- Weigel, Sigrid. „Notes on the Constellation of Gender and Cultural Identity in Contemporary Germany“. *New German Critique*, 55, 1992. 45-50.
- Welzer, Harald; Moller, Sabine & Tschuggnall, Karoline. *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2002.
- White, Hayden V. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- Zeyringer, Klaus. *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck: Haymon, 2001.
- Zeyringer, Klaus. „Österreichische Literatur 2000. Erzählen an den ‚Rändern‘, ‚Neues Erzählen‘“. In: *Österreichische Literatur zwischen den Kulturen*. Hrsg. v. Iris Hipfl & Raliza Ivanova. St. Ingbert: Röhrig, 2008. 15-46.
- Zips, Werner. „Globale soziale Gerechtigkeit“. In: *Grundkonzepte der Sozial- und Kulturanthropologie in der Globalisierungsdebatte*. Hrsg. v. Fernand Kreff. Berlin: Reimer, 2011. 119-122.